

Kuvatiloissa



Valokuvan ja videomateriaalin käyttö osana scenografista prosessia ja esitystä

Anastasia Paretskoi

Taiteen kandidaatin opinnäyte

Taiteiden ja suunnittelun kandidaattiohjelma

Esittävien taiteiden lavastuksen pääaine

Aalto-yliopisto

2019

Tekijä Anastasia Paretskoi

Työn nimi Kuvatiiloissa. Valokuvan ja videomateriaalin käyttö osana skenografista prosessia ja esitystä

Laitos Elokuva- ja lavastustaiteen laitos, esittävien taiteiden lavastuksen pääaine

Koulutusohjelma Taiteiden ja suunnittelun kandidaattiohjelma

Vuosi 2019

Sivumäärä 31

Kieli suomi

Tiivistelmä

Tämä kandidaatintyö käsittelee valokuvaa ja videota osana sekä taiteellista työskentelyprosessia että teosta, tarkasteltuna Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2017 esitetyn *Channelling*-teoksen skenografian kautta. Tutkielmassa pohditaan valokuvaa ja kuvaamista taiteellisen ajattelun, suunnittelun ja teoksen välineenä *Channellingissä*, jossa valokuva ja video toimivat selkeästi sekä työvälineinä suunnitteluprosessissa että merkittävässä osassa lopullista skenografiaa projisointien muodossa.

Ensimmäinen luku *Channelling: kuinka kanavoida tilaa* kuvailee teoksen prosessia, lähtökohtia ja praktiikkaa yleisemmin sekä näiden kääntymistä skenografiaksi, jossa valokuvien kautta skenografinen työskentelyprosessi tehtiin näkyväksi myös esityksessä. Luku *Projisointiskenografian syntyminen* käy läpi yksityiskohtaisemmin lavastuksen muotoutumista prosessissa, jossa työskentely ei perustunut ennakkosuunnitteluun tai valmiin esitysskenografian luomiseen, vaan kulloisenkin esitystilanteen kuunteluun ja siihen reagoimiseen ennalta kootun skenografisen välineistön avulla.

Luvussa *Skenografi mosaiikkisessa esitystilassa* verrataan *Channellingia* teoreettisemmin sellaisiin nykyesityksiin ja -skenografian ilmiöihin, kuin immerssiivisyys, ympäristönomaisuus ja tekijöiden ja suunnittelijoiden uusia, liukuvia rooleja produktioissa, joita on käytetty tai tunnistettavissa myös *Channellingissä*. Tutkielman pääluku *Kanavoinnin kuvat* kuvailee ja analysoi tarkemmin kyseisessä skenografiassa käytettyä kuvamateriaalia, sekä linkittää aihetta valokuvateorian kautta laajempiin teemoihin intermediaalisuudesta ja virtuaalisuudesta.

Prosessin ja valmiin skenografian kuvaamisen lisäksi tutkielmassa pohditaan yleisemmin valo- ja videokuvan merkitystä nykyisessä kuvallisessa ja digitalisoituneessa mediakulttuurissa, jota näitä hyödyntävä lavastustaide myös ilmentää. Viimeinen luku *Kohti liikkuvan kuvan installaatiota* pyrkii linkittämään paitsi kyseistä teosta myös tämänkaltaista skenografista työskentelyä kuvataiteisiin sekä erityisesti video- tai liikkuvan kuvan installaatioihin.

Avainsanat lavastus, laajennettu skenografia, valokuva, video, projisoinnit, installaatio, esitystaide, videoinstallaatio

Sisällysluettelo

Johdanto	4
<i>Channelling</i> : kuinka kanavoidaan tilaa	6
Projisointiskenografian syntyminen ja tilan kanavoiminen kuvan kautta.....	11
Skenografi mosaiikkisessa esitystilassa	15
Kanavoinnin kuvat – valokuva ja video osana esitystä	19
Kohti liikkuvan kuvan installaatiota	25
Lähteet & kirjallisuus.....	29

Johdanto

Olen aina kokenut itseni ilmaisemisen verbaalisesti haastavaksi. Ajattelen kuvina, jotka sitten pitäisi jotenkin kömpelösti kääntää sanoiksi, kuin vierasta kieltä. En ole keskustelija ja usein kirjoitetunkin tekstin tuottaminen on hidasta. Toisaalta myös muistan kuvat paremmin kuin sanat ja valokuva toimii muistilappua paremmin. Ehkä siksi olen lapsuudesta asti mielelläni valokuvannut, ottanut kuvia ollakseni dialogissa ympäristöjen, tilojen, tapahtumien ja toisten ihmisten kanssa. Osoittanut siten, että olen kiinnostunut, huomaan, haluan tietää lisää, muistaa. Toisaalta myös erkaantua ja eristäytyä, ottaa etäisyyttä, kameran toimiessa suojamuurina. Jälkikäteen huomaan myös eri ajanjaksojen ja mielentilojen vaihtelun vaikuttaneen siihen, mitä kuvaan vai kuvaanko ollenkaan. On kausia, kun olen kuvannut lähinnä itseäni ja kausia, kun en ole ottanut ollenkaan kuvia, heijastellen kiinnostustani ja kapasiteettiani käsitellä ja olla osallisena muuta maailmaa. Nuorena kuvasin paljon ihmisiä, ystäviä ja tuntemattomia, yhdessä vaiheessa lähinnä varjoja.

Kuvat ja kuvaaminen ovat olleet luonteva tapa olla ja ilmaista itseäni, ja ehkä siksi siitä on tullut myös osa taiteellista työskentely- ja suunnitteluprosessiani. Oli kyse skenografisesta työstä tai esimerkiksi maalauksesta tai veistoksesta, kuvaan paljon osana prosessia. Käytän valokuvaa ja kuvaamista sekä ajattelun ja suunnittelun että itse teoksen välineenä. Valokuva ja video ovat käytössäni lähes päivittäisenä työvälineinä: kuvaamalla ja kuvista haen inspiraatiota, ja samalla ne ovat dokumentteja, muistamisen ja ajattelun välineitä. Teen yleensä muistiinpanoja kuvaamalla, se on paitsi taltiointia, myös tapa nähdä ja näyttää, rajata, sulkea pois ja työstää keskeneräistä ajatusta tai teosta. Kuva voi olla myös pohja, innoite tai lähtökohta jollekin muulle teokselle, materiaalille tai medialle. Tapa on ollut niin syvään juurtunut, etten ole koko asiaa edes tiedostanut ennen kuin vasta alkaessani pohtia aihetta opinnäytetyölle.

Tässä lavastustaiteen kandidaatintyössä tutkin valokuvan ja videon käyttöä osana Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2017 työstyä ja esitettyä *Channelling*-teosta. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun kokeilin ja käytin sekä valokuvaa että videota ja niiden projisointia skenografisena elementtinä. Vertaan omaa taiteellista prosessiani *Channellingin* parissa ennen kaikkea liikkuvan kuvan installaatioon mutta myös monimediaaliseen näyttämöön ja laajennettuun skenografiaan sekä jonkin verran valokuvateoriaan. Tarkoitus on pohtia valokuvan ja videoprojisoinnin käyttöä sekä taiteellisen – tässä tapauksessa erityisesti skenografisen työskentelyprosessin – välineenä että osana esitystä sen skenografisina elementteinä. *Channellingissa* nämä limittyivät selkeästi yhteen kyseisen teoksen orgaanisuuden ja harjoitetaisen luonteen sekä prosessin vuoksi. Varsinaisen ennakkosuunnittelun sijaan aloin toteuttaa työryhmän yhteistä tehtävää, tilan ja tilanteen kanavointia oman työvälineeni mutta myös kehollisen olemisen kautta, ottamalla käyttöön itselleni tyypillisen työskentelytavan tai välineen, valokuvaamisen (ja harjoitusten edetessä myös videokuvaamisen), kanavoimiseni välineeksi, omaksi harjoitteekseni, jonka myös toin mukaan esitystilanteeseen.

Pohdin valokuvaa ja kuvaamista taiteellisen ajattelun, suunnittelun ja teoksen välineenä tämän yhden teoksen prosessin puitteissa, jossa valokuva ja video toimivat selkeästi sekä työvälineinä suunnitteluprosessissa että osana lopullista skenografiaa. Oman taiteellisen työskentelyni kuvailemisen ohessa nostan esille kuvallisuuden tematiikan yhtymäkohtia nykyisin vallitsevaan kuvien ja niiden jatkuvan virran hallitsemaan mediakulttuuriin, ja tähän liittyen keskusteluun inter-

tai monimediaalisuudesta sekä hybriditaiteesta. Tähän myös monimediaalinen tai projisointeihin perustuva skenografiakin kuuluu.

Ensimmäisessä luvussa *Channelling: kuinka kanavoida tilaa* esittelen lyhyesti *Channellingin* taustaa, syntyprosessia ja työryhmää sekä näyttelijä-tutkija Outi Conditin kehittämää ja tutkimaa kanavoinnin praktiikkaa ja omaa lähestymistäni siihen. Luvuissa *Projisointiskenografian syntyminen ja tilan kanavoiminen kuvan kautta*, *Skenografi esitystilassa* ja *Kanavoinnin kuvat – valokuva ja video osana esitystä* keskityn tarkemmin *Channellingin* projisointiskenografian ja sen kuvamateriaalin muotoutumisen prosessiin ja esittelyyn. Teen sen enemmän tai vähemmän kronologisesti prosessissa syntyneen tai sen synnyttämän kuvamateriaalin kautta, alkaen ensimmäisestä käynnistä tilassa ja päättyen esitystilanteisiin. Pyrin linkittämään työskentelyäni ja ajatteluani teoriaan, ja sitä kautta liittämään *Channellingin* projisointiskenografian osaksi laajempaa nykyaikaisen ja -teatterin kontekstia, jossa projisointien ja videon käyttö on yleistynyt viimeisten vuosikymmenien aikana. Pohdin myös yleisemmin *Channellinginkin* puitteissa käsiteltyä ajatusta kuvallisesta ja virtuaalisesta kulttuurista. Päätösluku *Kohti liikkuvan kuvan installaatiota* toimii sekä lopetuksena että yhteenvedona mutta myös tilana hahmotella oman taiteilija- tai tekijäidentiteettiäni suuntaa.



Channellingissä yhdistyvät tilalähtöinen skenografia ja projisoitu kuvamateriaali.



***Channelling*: kuinka kanavoida tilaa**

Channelling syntyi osana näyttelijä Outi Conditin Taideyliopistoon tekemää väitöskirjatutkimusta ja se harjoitettiin ja esitettiin Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2017. Työryhmään kuuluivat Outin lisäksi esiintyjinä Emilia Kokko ja Gesa Piper sekä minä skenografina¹. Työryhmän koollekutsujana toimi Outi, joka ei kuitenkaan halunnut ottaa ohjaajapositiota.² Ryhmä toimi kollektiivisesti yhteisen metodin puitteissa, tarkoituksena tutkia kanavointia työryhmässä niin, että jokainen käyttää omaa välinettään; muilla keho ja sanat, itselläni tila(llis-visuaaliset elementit).³ Nopeasti löysin oman kanavointini metodiksi valokuvan ja videon. Teosmuodon avoimuus ja improvisaatioluonne mahdollistivat omanlaiseni työskentelyn myös skenografina.

Mielestäni *Channellingin* kohdalla esitys ei ole paras mahdollinen termi mutta selkeyden vuoksi käytän sitä yleisölle avoimista tilanteista. Myöskin on hieman harhaanjohtavaa puhua harjoittelusta tai harjoituksista, sillä työryhmällä ei ollut työskentelyn pohjalla esimerkiksi valmista tekstiä tai skenaariota. Sen sijaan Outi puhui harjoitteista ja praktiikasta⁴, jota tutki osana väitöskirjaansa. Hänen pyyntönsä tai ehdotuksensa työryhmälle oli teoksen nimen mukaisesti kanavoida tilaa ja tilannetta ja ajatella esitystilanteitakin ennemmin yleisölle avoimina harjoitteina kuin valmiina esityksinä. Missään vaiheessa ei siis pyrittykään valmiiseen esitykseen, jota olisi tarkoitus toistaa joka kerta, vaan jokainen ”esitys” muotoutui annetuissa olosuhteissa omanlaisekseen sekä kulultaan että tunnelmaltaan.

Muodoltaan *Channellingia* voisi siis sanoa performanssiksi, jota (monien muiden nykyisten esitys-

¹ Tilasuunnittelun ohella vastuullani oli myös valosuunnittelu, johon prosessin edetessä tuli mukaan videosuunnittelu. Skenografi työnimikkeenä on laajempi ja vapaammin tulkittavissa tai määritettävissä kuin perinteisempi lavastaja. Minulle se merkitsee yhdistettyä tila- ja tilannesuunnittelua tai esityksen maailman kokonaisvaltaista visuaalista suunnittelua, sisältäen kaikki esityksen tarvitsemat tilallis-visuaaliset elementit, sekä mahdollisesti myös tilallisuuden kannalta olennaisen äänimaailman. *Channellingissä* ei tehty varsinaista äänisuunnittelua, mutta sen äänimaailmaa loivat puhetta voimistavien mikrofoniin ohella tilassa selkeästi esillä olevien lampujen ja projektoreiden äänet.

² Lifländer 2016, 22.

³ Lifländer (2016, 99, 125) käyttää termiä instrumentti kuvatessaan vastaavaa työskentelyä.

⁴ Praktiikka-termin voisi lyhyesti määritellä taiteellisen tutkimuksen muodoksi sekä taideteoksen tekemisen ja harjoittamisen prosessiksi. Koski 2007, 14. Lifländer (2016, 39) kutsuu skenografiaa nimenomaan tilan praktiikaksi, joka tutkii aikaa ja tilaa esityksellisesti.

ja kuvataiteen muotojen ohella) luonnehtii muun muassa multimediaallisuus, kollaasi ja simultaanisuus sekä avoin muoto.⁵ Klassikkoesseessään *Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila* mediatutkija Margaret Morse pohtii installaation ja performanssin suhdetta, ja toteaa live-esiintyjän tekevän installaatiosta performanssin.⁶ Hän ottaa esille myös näiden hybridinä tai alalajina videoperformanssin, joka siis koostuu videoinstallaatiosta ja live-esiintyjästä.⁷ Taiteilija Teemu Mäki puolestaan määrittelee performanssin esitykseksi, jossa esiintyjä näyttelemisen sijaan suorittaa ennalta suunniteltuja ruumiillisia tekoja ja installaation esineiden teatteriksi ilman näyttelijää ja tarinaa sekä teatteria tilana ja tilanteena.⁸ Näiden yhdistelmää voisi kutsua esitysinstallaatioksi, joka yhdistää tilateoksen ja elävän esiintyjän.⁹ Käytän tässä tekstissä kuitenkin yksinkertaisesti termiä esitys tarkoittaessani niitä *Channelling*-harjoitteita, joissa oli yleisöä mukana katsomassa, kokemassa tai osallistumassa ja vastaavasti harjoituksia, kun olimme työryhmän kesken tai mukana oli korkeintaan yksi työryhmään kuulumaton havainnoija.¹⁰ Suomessa termi esitys ja esitystaide ovat kuitenkin yleisimmin käytössä ja pitävät sisällään laajan kirjon erilaisia teosmuotoja ja variaatioita.¹¹

Esityksen ja performanssin ohella haluan kuitenkin jo tässä vaiheessa huomioida *Channellingin* skenografian ja sen suunnitteluprosessin installaatiomaiset piirteet, sillä keskusteluissamme Outin kanssa ennen harjoitusjakson alkua puhuimme molemmat ”perinteisen lavastuksen”¹² ja siihen liittyvän katsomorakenteen sijaan installaatiomaisesta, tilanteen ympäröivästä ja liikkumisen sallivasta tilasta, ja että minulla olisi tilasuunnittelijana täysin vapaat kädet, jopa mahdollisuus tehdä muun työryhmän työskentelystä erillinen tilateos tai teostila, jossa muu ryhmä toimisi ja esiintyisi. Näin pitkälle emme kuitenkaan päätyneet, vaan teokseen muodostui ympäristönomainen ja tilalähtöinen skenografinen tila esitykselle.¹³ Lähdin projektiin ilman tämän suurempaa agenda tai ajatusta, ja koska teoksella ei ollut

⁵ Carlson 2006, 125. Carlson nostaa myös esille sellaisia termejä kuin yhdistettyjen keinojen tai kuvien teatteri, joita käyttää kuvaamaan perinteisen puheteatterin piirteitä hylkivää, ja esimerkiksi skenografiaa ja tekniikkaa korostavaa ja laajemmin hyödyntävää esitystaidetta (164), jollaisena myös *Channellingiä* voi tarkastella.

⁶ Morse 1993, 114: ”performance eroaa installaatiosta, vaikka sen lavastus muistuttaisi installaatiota; performanssissa taiteilija nimittäin asettuu installaation muodostaman maailman subjektiksi.”.

⁷ Morse 1993, 120.

⁸ Mäki 2005, 365–395.

⁹ Lifländer 2016, 12.

¹⁰ Esimerkiksi Lehmann (2009, 216) kirjoittaa jaetun tilan teatterista, jossa (postmoderni) esitys on juuri harjoitusvaiheen julkinen jatko tai jaettu tila, joka pyrkii näyttämön ja katsomon eron poistamiseen, ja juuri tämä oli myös ideana *Channellingissä*.

¹¹ Maukola 2006, 303–304. Myös Lehmann (2009, 181) kirjoittaa, että esitystaide ammentaa historiallisesta happeningistä ja performanssista, yhdistävinä tekijöinä esimerkiksi ruumiillisuus, osallistavuus ja vuorovaikutteisuus sekä prosessimaisuus ja tapahtumallisuus.

¹² Keskusteluissa emme erityisesti määritelleet, mitä tuolla perinteisellä lavastuksella tarkoitimme, mutta siitä tuntui olevan eräänlainen sanaton konsensus. Itse ajattelen sen olevan nimenomaan teatteri-instituutioon ja rakennukseen sidottua, frontaaliin, toisistaan selkeästi erotettuun näyttämöön ja katsomoon perustuvaa, sisällöltään useimmiten tekstipohjaista tai sitä kuvittavaa ja työhierarkialtaan selkeästi ohjaajalle alisteista ryhmätyötä erityisesti muiden taiteellisten suunnittelijoiden kanssa. Tällaisessa kontekstissa lavastus on nähdäkseni ensisijaisesti siis tekstiä kuvittava tausta sitä tulkitsevalle näyttelijäntyölle.

¹³ Palaan ympäristönomaisuuteen ja tilalähtöisyyteen myöhemmin.

alustavaa sisältöä tai tekstiä, en myöskään ollut tehnyt ”lavastussuunnitelmaa” tullessani ensimmäisiin harjoituksiin. Olin vain päättänyt omaksua kuuntelevan asenteen ja pysyä avoimena prosessille sekä tilalle. Aloitin katselemalla muuta työryhmää tekemässä kanavointiharjoitetta. Aluksi kirjoitin muistiinpanoja havainnoistani ja työryhmän toiminnasta, mutta melko pian otin tavalliseen tapaan kamerani esiin.



Ensimmäisiä kertoja tilassa, jota hallitsevat suuret ikkunat ja päivän mittaan muuttuva valotilanne.

– halusin vain nähdä, miltä ne näyttävät. Valokuvasin projisointeja. En tehnyt ennakkosuunnittelua; vaikka rakensin tilasta pienoismallin, se tuntui keinoitekoiselta enkä sitä lopulta käyttänyt. Osittain tämä varmasti johtui työryhmän ja sen työskentelyn luonteesta, sillä meillä oli vain ryhmän koonneen Outin neuvo tai toive, että kukin omalla tavallaan ja praktiikallaan kanavoi tilaa ja tilannetta. Tarkoitus oli olla orgaaninen, hetkessä, hengittää ja elää. Muita ohjeita ei ollut, ei myöskään skenografialle. Ennakkosuunnittelun sijaan vietin aikaa tilassa, yksin ja muun työryhmän kanssa, valokuvaten ja videoiden tilaa, sen vuorokaudenajan mukana muuttuvaa valaistusta, ikkunoista näkyvää katua ja Merihakaa, muuta ryhmää harjoittelemassa ja valmistautumassa sekä itseäni yksin tilassa. Tämän tilassa olemisen



Varhaisia projisointikokeiluja, joissa yhdistelen eri maisemia ikkunoihin.

Ensimmäiseksi astuessani meille nimettyyn esitystilaan, Teatterikorkeakoulun luokkaan 535, aloin kuvata sitä, erityisesti tilan suuria ikkunoita, jotka alusta asti halusimme Outin kanssa osaksi teosta. Aluksi kuvaaminen oli vain itselleni luontaista kuvamuistiinpanojen tekemistä tilasta ilman jatkosuunnitelmaa. Jatkoin tilan kuvaamista koko harjoituskauden, sekä sen ollessa tyhjillään että harjoitusten aikana. Huoneeseen projisoidut valokuvat ja videot olivat ensimmäinen lisätty skenografinen elementti

sekä siitä syntyneen kuvamateriaalin avulla aloin nähdä, mitä tila ehdotti teoksen skenografiaksi.¹⁴

Suunnittelun strategiseksi muodostui skenografian luominen tai synnyttäminen tilasta ja tilan kanssa dialogissa toimien, mikä on mielestäni tavallisempaa installaatio- ja tilataiteessa kuin perinteisemmässä, ennakkosuunnittelupainotteisessa lavastamisessa. Toisaalta nykyesityksissä ja -skenografiassa tämä ei ole poikkeuksellista, ja esimerkiksi laajennetun skenografian keinoja tutkiva lavastaja Elina Lifländer kirjoittaa tilasi-



Projisoinnit laajenivat ikkunoiden ulkopuolelle ja aloin käyttää myös liikkuvaa kuvaa. Videokuvaa puiden varjoista auringonlaskun aikaan.

donnaudesta ja tilanteeseen reagoivasta skenografiasta, ja toteaa, että kollektiivisesti työstettävät prosessuaaliset teokset ovat kovin muutosalttiita ja vaativat näin myös skenografilta kykyä reagoida tähän prosessiin omalla ilmaisukeinollaan. Hänen mukaansa nykyesitykset ovat usein tapahtumankaltaisia, immerssiivisiä ja ympäristönomaisia, siis lähellä installaatiotaidetta.¹⁵ Koin skenografina toimineeni ensisijaisesti tilan kanssa autonomisesti, enkä niinkään kiinteässä ryhmäprosessissa. Lopulta esiintyjistä (ja esitystilanteesta myös katsojista) tuli minulle lähes objekteja, joihin suhtauduin samoin kuin muihin tilassa tapahtuviin orgaanisiin muutoksiin, esimerkiksi valotilanteen vaihteluun illan pimetessä.

Vaikka en ollut aiemmin tehnyt valosuunnittelua, sovimme sen kuuluvan vastuualueelleni osana installaatiohenkistä tilasuunnittelua. Tässä vaiheessa mitään ajatusta tai puhetta videosta skenografian osana tai projisoinneista ei vielä ollut, enkä ollut niitä aiemmin käyttänyt.¹⁶ Tekniikankin opin vasta har-

¹⁴ Käyttämäni työskentelytapa on mielestäni lähellä lavastaja Liisa Ikosen väitöskirjassaan *Dialogista skenografiaa* (2006) kuvaamaa dialogisen skenografian ja heideggeriläisen tulemisen sekä tilan kuuntelemisen metodia. Lisäksi vastaavanlaisesta kuuntelevaa tai dialogista työskentelytapaa kuvaa esimerkiksi taiteilija Riikka Mäkiköskela, jonka väitöskirja *Ympäri, sisällä* (2015) tarkastelee kolmiulotteista työskentelyä laajennetun kuvanveiston yhteydessä.

¹⁵ Lifländer 2016, 30–82

¹⁶ Outi ei suoraan pyytänyt tai ehdottanut tämän tai yleensä videon käyttöä *Channellingissä*, mutta video ja projisointi elementtinä olivat prosessissa vahvasti mukana alusta alkaen. Outi käytti sitä myös *Channellingin* rinnakkaisteoksessa (*Actress*), jonka esityksestä tehdyn videoversioon hän näytti meille harjoitusjakson alussa, ja joka sitten *Channellingin* esityksissä pyöri esitystilan vastapäisessä tilassa, jonne katsojilla oli vapaa pääsy. Lisäksi esitysten aikana tilan ulkopuolella olevassa käytävässä oli tv-tauluilla videoita, joissa näkyi esiintyjien rintakuvaan rajattu kuva ja he tekivät tässä formaattisissa kanavointiharjoitetta kameralle. Varsinaisen esitystilan ulkopuoliset teokset olivat vahvasti Outin käsialaa ja itsenäisiä teoksia, jotka Outi kuitenkin halusi ottaa autonomisina tai rinnakkaisina komponentteina mukaan *Channellingin* kanssa samaan esitystilanteeseen, luultavasti tuodakseen esille oman väitöskirjatutkimuksensa kokonaisuutta. Tästäkin näkökulmasta tuntui siis luontevalta ottaa video mukaan myös omaan työskentelyyni *Channellingin* parissa ja sitoa sitä myös näin mediaalisesti Outin laajempaan teossarjaan.

joitusten edetessä. Ehkä siksi mielenkiintoista olikin, kuinka tilan kuuntelu johti lopulta niin valosuunnittelu- tai paremminkin projisointipainotteiseen ja -lähtöiseen skenografiaan, varsinaisen ”lavastuksen” tullessa mukaan viimeisenä ja myös jäädessä varsin minimalistiseksi toimien lähinnä kaksoisroolissa eräänlaisena lava-katsomona¹⁷ sekä projisointipintana. Valokuva- ja videoprojisointien tuominen esityksen visuaalisuuden keskiöön lähensi teosta myös video- tai liikkuvan kuvan installaatioiden kanssa, asettaen tilan ohella tallennetun ja live-esiintyjän läsnäolon ja toiminnan myös skenografisen tutkiskelun kohteeksi.

Koin kiinnostavaksi katsella ja tutkia elävien tai ”live”-esiintyjien kehoja ja ruumiillisuutta suhteessa videoituihin esiintyjiin ja myöhemmin yleisöön. Harjoitus- ja esityskaudella työskentelyni tämän tematiikan parissa ei vielä ollut kovin tietoista, mutta myöhemmin olen löytänyt siihen resonoivaa kirjallisuutta, jonka kautta löysin myös omille taiteellisille ratkaisuilleen sanallisen muodon. Esimerkiksi Teatterin tiedotuskeskuksen johtaja Hanna Helavuori kirjoittaa esseessään *Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?* videon ja videoprojisoinnin materiaalisesta luonteesta ja suhteesta esiintyjään. Teatteri- ja esitystaide on aina ollut vahvasti läsnäoloon perustuva taidemuoto, ja sen yhdistäminen medioituihin formaatteihin on herättänyt monenlaista keskustelua. Eräs vahvasti esillä oleva termi on etäläsnäolo, jolla esimerkiksi mediatutkimuksessa voidaan viitata myös internetin kautta tapahtuvaan toimintaan ja kanssakäymiseen.¹⁸ Etäläsnäolo syntyy läsnäolon ja poissaolon leikkauskohdassa, jota Helavuoren mukaan myös videoprojisointia hyödyntävä nykyesitys käyttää yhdistäessään live-esityksen ja -esiintyjän muihin medioihin.¹⁹ Hänestä myös ”esiintyjän etäläsnäolo median välityksellä vahvistaa live-esiintyjän läsnäoloa ja ruumiin materiaalisuutta”²⁰ ja ihmiskehon luontaisen ilmaisuvoimaisuuden takia myös digitaalinen tallenne siitä riittää synnyttämään ruumiillisen kokemuksen katsojassa.²¹ Oman tutkimuskohteeni kannalta Helavuoren mielenkiintoisin huomio on kuitenkin se, miten medioitu esitys ”purkaa ihmisruumiin keskeisyyttä tehdessään esiintyjistä osan tilaa, antaessaan tilalle tilaa esittää”²². Tämä lainaus tiivistää myös melko hyvin oman tavoitteeni installaatiomaisesta skenografiasta, jossa tilalla itsessään on funktio esiintyjänä.

Tilan ja tilanteiden valokuvaaminen tuli luontevasti osaksi työskentelyprosessia, samoin pian myös harjoitteiden videointi. Siksi niiden käyttäminen tuntui myös esityksessä orgaaniselta ja perustellulta skenografisen prosessin tekemiseksi näkyväksi kanavoinnin hengessä. Projisoinnit tulivatkin mukaan melko varhaisessa vaiheessa harjoitusten alettua ja niistä muodostui lopulta skenografian ehkä keskeisin elementti.

¹⁷ Haluan käyttää sanaa lava-katsomo alleviivaten nimenomaan toteutetun rakennelman korokkeellisuutta, vaikka yhdistelmäterminä näyttämö-katsomo lienee vakiintuneempi. Arlander 1998, 13.

¹⁸ Etäläsnäolosta kirjoittavat mm. Loukola (2014, 28), joka käyttää myös termiä etäläheisyys mobiilista läsnäolosta ja yhteydenpidosta (46), Laakso (2003, 193), jolle valokuva on etäkosketusta (264) sekä Lifländer (2016, 123), joka kuvailee skenografiassa videokuvan välityksellä ilmenevää virtuaalista läsnäoloa.

¹⁹ Helavuori 2011, 112.

²⁰ Helavuori 2011, 107.

²¹ Helavuori 2011, 109

²² Helavuori 2011, 112..

Projisointiskenografian²³ syntyminen ja tilan kanavoiminen kuvan kautta



Ikkunat, niiden läpipäästämä valo ja luomat varjot toimivat lähtökohtana suunnittelutyölle.

Esitystilaa leimaavat suuret kattoon asti ulottuvat ikkunat hieman epäsymmetrisen ja korkean huoneen kolmella seinällä sekä niistä sisään tulviva valo ja sen muutokset, mukaan lukien myös illan pimetessä korostuvat keinotekoiset valot. Ikkunoista tuleva valo määrittä esityksen ajoittamisen ja keston, lisäksi se oli myös suurin valollis-skenografinen elementti. Työskentelyni tilassa ja tilan kanssa aloitin kuvaamalla ikkunoita ja niiden tilaan luomia heijastuksia ja varjoja, tutkimalla tilan valaistusta ja tunnelmaa eri vuorokaudenaikoina sekä sääolosuhteissa, ja tätä tutkiskelua jatkoin koko harjoituskauden.

Tilan suuret ikkunat, etenkin kun niiden päälle oli vedetty valkoiset screenimäiset²⁴ verhot toivat mieleeni valkokankaan, mikä muutti myös ikkunoista näkyvän elävän urbaanin maiseman elokuvalliseksi. Halusin kokeilla tuoda tilaan kuvia myös sen ulkopuolelta. Aloitin projisoimalla satunnaisia kuvia kannettavaltani, harjoitusten edetessä ne valikoituivat tarkemmin kanavoidessani harjoitteen ja tilan tunnelmaa.

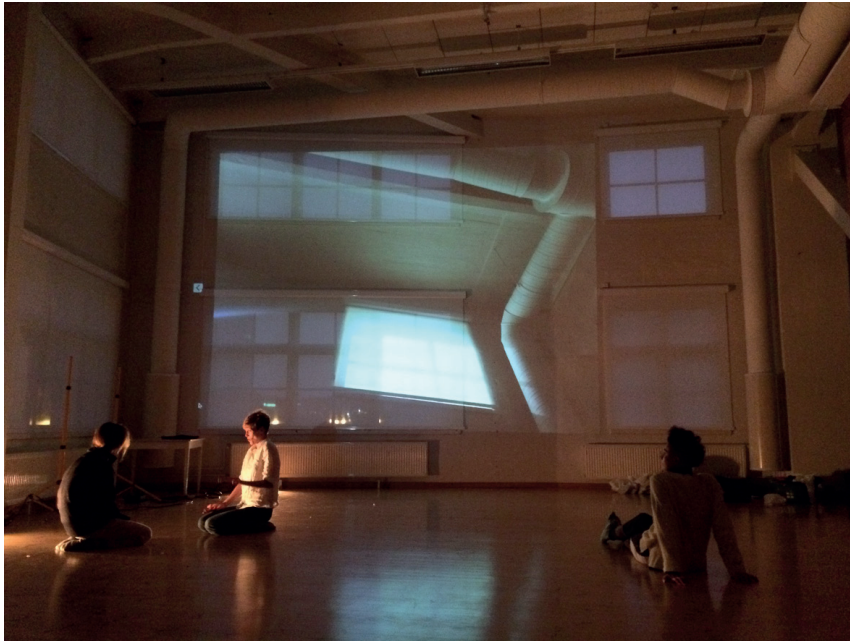
Projisointikokeiluissa mielenkiintoisiksi osoittautuivat erityisesti kuvat käyt-



Rullaverhot muistuttivat valkokangasta ja inspiroivat käyttämään liikkuvaa kuvaa.

²³ Projisointiskenografia-termin lainaan skenografi Maiju Loukolalta, joka esimerkiksi väitöskirjassaan *Vähän väliä* (2014) käsittelee nimenomaan projisointeja osana skenografiaa ja skenografisena välineenä eikä esimerkiksi valosuunnittelun osa-alueena. Hän käyttää myös termejä projisointiveistos ja -arkkitehtuuri (90–91).

²⁴ Termin suomentaminen on hankalaa eikä tutkimuskirjallisuudessa ole selkeää konsensusta. Suomentaukset valkokangas tai kuvaruutu ovat liian suppeita ja mediallyisesti spesifejä, kun taas englannin sana screen tai ranskan écran kattavat laajemmin erilaiset medioidut kuvapinnat, jotka etenkin installaatioissa ja skenografiassa voivat olla mitä tahansa pintaa tilassa, jolle tai josta kuva heijastuu. Samalla pinta kuitenkin myös peittää jotakin. Suomenkielisessä kirjallisuudessa käytetään suoraan sekä englanninkielistä screeniä (Elo 2005, 89; Oja 2011, 41) että tästä suomalaistettua skriiniä (Loukola 2014, 13, 198).



Projisoin esitystilaan sen ikkunoista ja muista yksityiskohdista ottamiani kuvia leikkiäkseni perspektiivillä ja tilan havainnoinnilla.

le tilaan sekä tilassa oleviin ihmisiin. Ikkunoiden näkyväksi jättäminen ja ottaminen osaksi skenografiaa johti myös melko suoraan siihen, etten alkanut tilaa muutenkaan liikaa muokata tai piilottaa vaan nimenomaan etsin sen olemassa olevia mahdollisuuksia valojen, varjojen ja projisoidun kuvan kautta.²⁵ Skenografisesti tila toimi ensisijaisesti projisointien pintana sekä erilaisten uusien tasojen ja aukeamien mahdollistajana. Tätä havaintoa konkretisoimaan suunnittelin tilaa kiertävän, erikorkuisista tasoista kootun epäsäännöllisen porrasmaisen rakenteen, jonka oli tarkoitus toimia yhdistettynä katsomo-lavana. Halusin rakenteen olevan tarkoituksellisesti hämmentävä ja perinteistä katsomon ja näyttämön tiukkaa rajaa kyseenalaistava, eräänlainen katsomon ja lavan rakenteen hajottamisen tai dekonstruktion tutkielma. Tasot toimivat samaan aikaan kohotettuna näyttämönä esiintyjille mutta samalla nostivat katsomon penkeille asettuneen yleisön samalle esiinty-



Kuva ikkunasta siirrettynä ikkunattomalle seinälle.

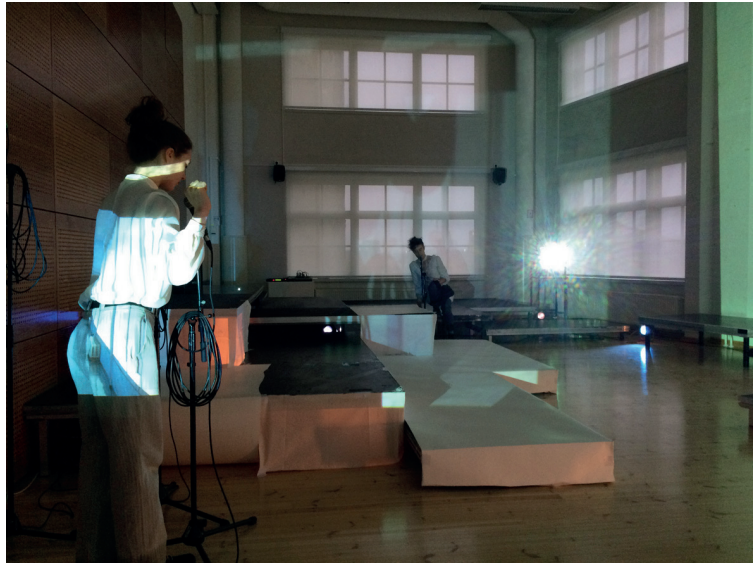
tämästämme tilasta, varsinkin ikkunoista, ja tätä kautta tilan ja perspektiivin vääristäminen, esimerkiksi projisoimalla kuvan ikkunasta näkyvästä maisemasta mutta väärään ikkunaan tai eri vuorokaudenaikaan tai lisäämällä ikkunakuvan todellisuudessa ikkunattomalle seinälle.²⁵ Ikkunoiden kautta tapahtuvaa tilallista hämmentämistä pystyi tekemään myös vaihtamalla siitä näkyvä maisema joksikin toiseksi.

Myöhemmin projisointipinta laajeni tai siirtyi pois ikkunoiden raameista seinille ja muual-

²⁵ Palaan projisointien kuvamateriaalin tarkempaan kuvaukseen ja analyysiin luvussa 3. *Valokuva ja video osana esitystä.*

²⁶ Mielestäni tämä vertautuu hyvin Lifländerin (2016) pohdintoihin tilalähtöisestä (25) tai tilasidonnaisesta (150), tilaan ja tilanteeseen reagoivasta lavastamisesta (23, 30), jossa tilan oma olemus tai arkkitehtuuri muodostaa skenografian (83). Hän kirjoittaa, että ”löydetyn tilan muoto ja kuljetus voivat siis itsenään toimia yhtenä laajennetun skenografian ilmaisukeinona” (132). Tällöin lavastamisen ei tarvitse olla tilan muuttamista ja muokkaamista vaan sen erityispiirteiden korostamista ja esittämistä tietyssä valossa.

mislavalle. Alkuperäisen idean mukaan tilan oli tarkoitus mahdollistaa vapaa liikkuminen ja (paikallaan) oleilu kaikille osallistujille, mutta samalla halusin hieman outouttaa ja pakottaa ihmisiä tekemään valintoja tilaan asettumisessa ja sen käytöstä. Porrasrakenne tarjosi mahdollisuuden myös vertikaaliin liikkumiseen ja tarkastelukulman vaihdokseen. Lisäksi rakenne toi lisää tasoja ja pintoja myös projisoinneille ja valoille. Rakenne päällystettiin valkoiseksi maitokartongilla ja valoa läpäisevällä puuvillakankaalla. Valkoinen materiaali oli paitsi selkeä tausta projisoinneille ja va-



Tila alkaa hahmottua. Myös ihmiset ja valkoiseksi päällystetty porrasrakenne toimivat projisointipintoina.



Lamput ja muu välineistö ovat näkyvillä esitystilassa ja periaatteessa kenen tahansa käytettävissä.

esiintyjät, aineettomia projisoinnit, erilaiset heijastukset ja varjot sekä liveinä että kuvasa. Jälkikäteen myös suunnittelutyön vaiheet näyttäytyivät kerroksina. Tilassa olevat suuret ikkunat antoivat sysäyksen sekä valosuunnittelulle että kokeilulle projisointien kanssa. Valosuunnittelussa halusin käyttää selvästi näkyvillä olevia teatterilamppuja, jotka resonoivat keinotekoisen liikenteen ja kaupungin valojen kanssa ja toisaalta luivat vastakohdan taivaan luonnolliselle valon vaihtelulle. Ikkuna avaa myös selkeän näkymän toiseen tilaan, josta syntyi ajatus

loille, mutta sopi myös huoneen vaaleaan yleisävyyn, jota halusin jatkaa. Maitokartonki tuntui yllättävän pehmeältä koskettaessa ja valoa läpäisevä puuvillakangas mahdollisti sen, että osa lampuista sijoitettiin korokkeiden alle, tehden niistä himmeästi hohtavia valokuutioita. Osa lampuista oli näkyvissä lattialla ja näihin pystyin helposti vaihtamaan värikalvoja esityksen aikana.

Kanavoinnin prosessi johti tilan eri kerrosten havainnointiin, korostamiseen ja luomiseen sekä konkreettisiin että aineettomiin skenografisiin elementein. Konkreettisia kerroksia olivat esimerkiksi ikkunat, porrasmainen lava-katsomo ja



Porrasmaisella, tilaa kiertävällä rakenteella oli kaksoisfunktio sekä lavana että katsomona.



Tilan tunnelma muuttui luonnollisen valotilanteen, keinotekoisien valojen ja projisoitien variaatioilla ja yhdistelmillä. Lämmin ja kodikas...

tuodut valkoiset, porrasmaiset rakenteet, lamput ja projektorit, kolme esiintyjää, valoja ja projektoreja liveinä manuaalisesti käyttävä skenografi sekä suhteellisen samanlukuisena pysyvä yleisö. Sen sijaan valon ja projisoitien sekä tilassa olevien ihmisten oleminen, toiminta, käyttäytyminen tai käyttö muutuivat hieman jokaisessa esityksessä ja synnyttivät kunkin esitystilanteen hengen.

Halusimme aloittaa esityksen, eli yleisön edessä toteutettavan harjoitteen, tilan ollessa vielä valoisa ja esityksen tapahtuessa auringon laskiessa, luonnollisen valon haihtuessa. Tilan pimetessä sekä tilassa sisällä olevat valot ja projisoinnit että ikkunoista tulevat liikenteen ja muut kaupungin valot korostuivat, esityksen päättyessä lähes pimeään hämärään. Esitystilanne kesti noin tunnin ja loppui siihen, että sammutin kaikki tilan valot manuaalisesti sammuttaen näin myös esityksen pimeydellä,



... tunnelma muuttuu kirkkaiden ja kylmien valojen ja sävyjen myötä eeterisemmäksi.

projisoida kuvia ja videota eri tiloista tai perspektiiveistä ja luoda näin tilojen kerroksia. Lopuksi lisäsin vielä konkreettisen kerroksellisen rakenteen korokkeista, joilla liikkuminen mahdollisti myös perspektiivin vaihtamisen tilassa.

Esityksen pysyvät elementit olivat tila, sen suuret valotilannetta hallitsevat ikkunat, ja niistä näkyvä maisema ja valo muuttujineen, tilaan

mikä oli ehkä hieman korni mutta improvisaatioon yksinkertaisin ratkaisu. Toisaalta pimeys antoi myös hetken aikaa rauhoittua ennen esityksen jälkeen pidettävää vapaata oleskelua, jota varten vapautin tilaan himmeän tunnelmallisen, yleensä keltaisen alavalaistuksen.

Skenografi mosaiikkisessa esitystilassa

Omalta kohdaltani *Channellingin* teki poikkeukselliseksi se, että minä esiintymiskammoisena skenografina olin läsnä esitystilanteessa. Koska emme varsinaisesti harjoitelleet ja valmistaneet esitystä, vaan esitimme yleisölle työstämäämme harjoitetta, päädyin valo- ja videosuunnittelua ohjaavana ja toteuttavana skenografina myös osalliseksi esitykseen; manuaalisesti käyttämään ja muuttamaan valojen väriä filttäreillä, niiden ja projektorien suuntauksia sekä valitsemaan tietokoneelta projisoinneissa näkyvää materiaalia. Pyrin tekemään tämän esitystilannetta kuunnellen, dialogissa sen ja osallistujien kanssa ja koin toimivani edelleen skenografina enkä varsinaisena esiintyjänä.

Sinänsä ei ole poikkeuksellista, että etenkin pienemmissä produktioissa ja esitystiloissa suunnittelija toimii esimerkiksi eräänlaisena vj:nä, valo- tai videojockeynä, ollen tietokoneen kanssa näkyvillä jossain nurkassa tai jopa esiintyjäpositiossa.²⁷ Tässä tapauksessa yleensä piilossa oleva skenografi lävistää esitystilan ja -tilanteen fyysisesti kehollisella läsnäololla, kävelemällä tilassa ja tilan läpi, tarkkailemalla tilaa, esiintyjä, mutta myös yleisöä ja reagoiden niihin. Toisin sanoen tila- ja valosuunnittelua tehdään elävässä esitystilanteessa ja sen osana. Esiintyvä skenografi ei kuitenkaan ole aivan ennenkuulumaton asia, kuten Elina Lifländerin väitöskirja *Rytminen tilallisuus laajennetun skenografian ilmaisukeinona* osoittaa. Lifländer tutkii immateriaalista skenografiaa ja on itse ollut myös esiintymässä lavastamissaan teoksissa luokittelematta silti itseään esiintyjäksi. Sen sijaan hän puhuu esiintyjäpositiosta ja skenografin esityksellisestä osallistumisesta.²⁸ Tekijyyden tai suunnittelijuuden ja esiintyjyyden rajat hämärtyvät. Ohjaaja Anette Arlander kirjoittaa esiintyjyyden ja tekijyyden suhteesta ja rooleista performanssitaidetta lähenevissä nykyesityksissä, joissa hän toteaa näiden elimellisesti yhdistyvän.²⁹ Toinen Arlanderin erityisesti *Channellingin* ja tämän tutkielman kannalta kiinnostava ajatus on se, kuinka tekijän medioitu läsnäolo vie huomion esiintyjästä ympäristöön,³⁰ ja näin jälkeenpäin tajuan tämän olleen myös oma alitajuinen pyrkimykseni. Lisäksi hän viittaa perinteiseen japanilaiseen teatteriin, jossa näyttämöhenkilökunta esiintyy lavalla mutta ei näytelmässä.³¹ Koska en itse varsinaisesti kokenut esiintyvänä, vaikka olin esillä esitystilanteessa, osuisi oma roolini esityksessä tähän kategoriaan.

²⁷ Esiintyvistä suunnittelijoista kirjoittaa esimerkiksi äänisuunnittelija Kimmo Modig (2011, 66–67). Hän toteaa, että suunnittelijan ja koulitun esiintyjän ruumiillinen läsnäolo ja sen seuraukset ovat erilaisia, etenkin jos mukana on teknologiaa. Modig myös pohtii syitä tuoda suunnittelija mukaan esitykseen: ”Ehkä äänisuunnittelija halutaan tuoda lavalle siksi, että ääni palautuisi aiheuttajaansa?” *Channellingissa* lavastajan ottaminen mukaan esitykseen ei ollut kuitenkaan tietoinen päätös – niin vain tapahtui.

²⁸ Lifländer 2016, 32, 103.

²⁹ Arlander 2011, 93.

³⁰ Arlander 2011, 86.

³¹ Arlander 2011, 89.

Työskentelyäni *Channellingin* parissa ei siis voi kutsua niinkään suunnitteluksi ja sen toteutukseksi, sillä esitystilanteessa minulla oli vain suuntaa antava konsepti tai koreografia. Käytössäni oli ennalta koottu pakki: valikoima valokuva- ja videomateriaalia tietokoneella sekä tilaan asetetut projektorit ja lamput vaihdettavine värikalvoineen.



Emilia kanavoi merimaisemaa katselevaa Kekkosta.

Toimintani pohjautui

ennen kaikkea tilanteen tunnustelulle ja kuuntelulle, sille auki olemiselle ja siihen reagoimalla joko myötäillen tai tarkoituksella sitä vastaan. Toisaalta skenografian toteuttaminen näyttämöllä antoi minulle mahdollisuuden harjoitteen tai esityksen ohjaamiseen tai manipulointiin kuvien ja valojen kautta.³² Esimerkiksi valoa tai kuvaa kohdistamalla pystyin siirtämään paitsi esiintyjien ja katsojien fokuksen myös näitä konkreettisesti tilassa tai näyttämällä tietyn kuvan saatoin saada esiintyjän kanavoimaan juuri tätä kuvaa.

...

Alusta alkaen tarkoitukseni oli tehdä esitystilannetta ympäröivä tila, jossa sekä esiintyjät että katsojat voivat liikkua vapaasti. Jo praktiikan luonteen vuoksi oli melko selvää, ettei *Channellingiin* haluttu perinteistä katsomorakennetta, joka sitoisi ihmiset yhteen paikkaan passiiviksi katsojiksi. Tilaratkaisun oli tarkoitus antaa yleisölle mahdollisuus olla paikoillaan tai liikkua tilassa haluamallaan tavalla, jopa ottaa osaa esitykseen tai poistua sieltä niin halutessaan mutta myös palata – ovi oli auki koko esityksen ajan.³³ Etenkin ensimmäisessä esityksessä tämä sai melko radikaalejakin muotoja osallistujien alkaessa esimerkiksi rikkoa lavasteita. Kyseessä on siis tilalähtöinen, ympäristönomainen ja inter- tai monime-

³² Eräs esitystä katsomassa ollut ystäväni totesi, ettei ollut tajunnut minun skenografina ”ohjaavan” esitystä. Se oli mielenkiintoinen huomio, jota en ollut näin suoraan itse tehnyt. Olin kuitenkin aiemmin pohtinut skenografia eräänlaisena tilannesuunnittelijana, jonka työnkuvassa yhdistyisi visuaalis-tilallisen suunnittelun lisäksi tavallisemmin esimerkiksi koreografian työnkuvaan kuuluva kinesteettinen suunnittelu. Lifländer (2016, 96) vertaa skenografia tilalliseen ohjaajaan.

³³ Teos aloitettiin yhtä poikkeusta lukuunottamatta käytävältä, jossa oli pieni tarjoilupöytä. Ennen esitystä Outi esitteli teoksen ja työryhmän ja neuvoi toimimaan ja olemaan vapaasti. Näin aloitetuissa tilanteissa myös yleisön oleminen esityksessä ja esitystilassa oli selkeästi liikkuvampaa ja aktiivisempaa. Yhdessä esityksessä kuitenkin yleisö päätyi esitystilaan jo ennen esittelyä, joka sitten pidettiin tilassa ja vaikka jälleen yleisöä kehoitettiin halutessaan liikkumaan ja osallistumaan, jäivät ihmiset silti selkeämmin niille paikoille, joille olivat aluksi asettuneet.

diaalinen skenografia³⁴, jossa olemassaoleva tila ja sen elementit sekä valo-olosuhteet luovat pohjan tai suunnan tila- ja valosuunnittelulle.

Tilalähtöisen teoksen suunnittelun lähtökohtana on nimenomaan jokin tietty tila,³⁵ tässä tapauksessa Teatterikorkeakoulun suuri-ikkunainen harjoitushuone. Ympäristönomaisella tarkoitetaan osallistujat ympäröivää esitystilaa, joka mahdollistaa myös tilassa liikkumisen ja esitykseen osallistumisen muillekin kuin esiintyjiltä, ja luo näin perinteistä frontaalikatsomoa immersivisemmän kokemuksen. Teoksesta pyritään sananmukaisesti rakentamaan kokonainen, moniaistinen tila esityksen ympärille.³⁶ Näin katsojista tulee (niin halutessaan) aktiivisempia kokijoita tai osallistujia, mikä on tavallista paitsi installaatiotaiteessa myös nyky- tai postdraamallisessa teatterissa.³⁷ Intermediaalinen, siis useampia eri media- muotoja hyödyntävä esitys tai näyttämö pitää sisällään tässä tapauksessa fyysisen näyttämön tilan ohella



Fyysisen tilan päälle asetettu virtuaalinen tila, joka rinnastaa live-esiintyjän medioidun kuvansa kanssa.

projisoinnit ja niiden avaamat virtuaaliset tilat tai tilailluusi- ot.³⁸ Intermediaalinen tila on potentiaalisesti avoin muutok- selle ja siten dynaaminen.³⁹

Tämänkaltaisia esityksiä ja installaatioita tai niiden luomi- sen strategioita kuvaa taiteilija- tutkija Kaisu Koski väitöskir- jassaan *Augmenting Theatre*. Kuten Koski toteaa, virtuaa- lisuus liitetään usein nimen- omaan johonkin tietokoneella luotuun ja sen kautta operoi- tuun, mutta sen voi ajatella liittyvän myös teatterin illusio-

³⁴ Käytän termejä inter- ja monimediaalinen osittain synonyymisesti, vaikka varsinaisesti ne eivät sitä ole. Intermediaa- linen tarkoittaa medioiden välisyyttä ja moni- tai multimediaalinen useita medioita hyödyntävää (Loukola 2014, 62–63). Esimerkiksi *Channellingissä* live- esiintyjät ja tilanne ovat yksi media ja projisoidut kuvat ja videot toinen, ja nämä ovat suhteessa toisiinsa.

³⁵ Usein käytetään myös termejä tila- tai paikkasidonnainen, jolloin teos toteutetaan nimenomaan johonkin tiettyyn paik- kaan, josta sitä ei voi siirtää. Teemaa käsittelee paitsi Lifländer (2016) myös Arlander väitöskirjassaan *Esitys tilana* (1998) erityisesti luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys (33–54), tilaa ympäristökokemuksena (26) sekä näyttämö- katsomosuhdetta (166–167). Aiheesta myös Koski (2007, 58, 64), joka käyttää engalnninkielisiä termejä environmental stage tai surrounding stage.

³⁶ Lifländer (2016, 37) määrittelee ympäristönomaisen esityksen ottavan katsojan osaksi esitysympäristöä tai levittäyty- vän katsojan ympärille, ja olevan näin vastakkainen frontaalinnäyttämölle, jolloin katsoja on osa teoksen tilallisuutta ja vapaa liikkumaan tilassa (78).

³⁷ Koski 2007, 25, 28.

³⁸ Arlanderille (1998, 164) projisoinnit toimivat valojen ja äänien tavoin tilailluusioiden luojina.

³⁹ Loukola (2014, 105–106) linkittää intermediaalisuuden kokemuksen välillisyyteen ja muutoksen mahdollisuuteen: ”in- termediaalisuus viittaa esitykseen tilana, joka mahdollistaa muutoksen joksikin toiseksi.”

naarisuuteen. Hän määrittelee virtuaalisuuden olevan jotakin ei-aktuaalia ja ei-fyysistä. Koski käyttää tässä yhteydessä myös hankalasti suomennettavaa termiä screen-based space.⁴⁰ Valokuvatutkija Mika Elo taas määrittelee (reaalisen) tilan olevan kolmiulotteinen ja fyysinen kun taas virtuaalinen tila on kyllä kolmiulotteinen muttei fyysinen.⁴¹ Vastaavasti teatteriteoreetikko Hans-Thies Lehmann kirjoittaa virtuaalisesta läsnäolosta ja virtuaalisista tiloista, ja toteaa, että videotila ei ole enää alisteinen ruumiin aineellisuudelle, jolloin tilasta tulee nimenomaan virtuaalinen tai henkinen tila ja tämä puolestaan hämärtää tilan ja ajan aistimista. Hänelle tämänkaltaisen mediateatteri on rajankäyntiä teatterin, elokuvan ja mediataiteen välillä. Toisaalta virtuaalisen tilan ja läsnäolon luominen teatterissa on mahdollista myös ilman tekniikkaa luomalla erilaisia toive- tai harha-aistimuksia.⁴² Näin myös esimerkiksi mielikuvitustila on virtuaalinen, vaikka tässä tutkielmassa käsittelenkin vain visuaalisia virtuaalituloja.

Tulkitsen tämän itse niin, että virtuaalisen tilan kokemus on kehollinen tai tilallinen, vaikkei kokija ole itse fyysisesti sisällä kyseisessä tilassa. Jos jokin koetaan tilana, tilallisesti, on se tila ja näin mahdollisen tilasuunnittelun kohde tai väline.⁴³ Tähän tulkintaan sopii myös Kosken viittaus tutkimukseen siitä, kuinka kognitiivisesti reaali ja virtuaalinen kokemus käsitetään samalla tavalla.⁴⁴ Toisaalta on väitetty litteän televisiokuvan, jollaiseksi myös projisoinnin voi tässä tapauksessa tulkita, syvyyden puutteen heikentävän kykyä tehdä visuaalis-tilallisia havaintoja.⁴⁵ Mielestäni tämä dikotomia olisi jo itsessään mielenkiintoinen tutkimusaihe: lisäävätkö vai heikentävätkö tilojen tai tilalliset kuvat tilallisuuden kokemista. Ja miten tämä ilmenee tilallisessa taiteessa, kuten skenografiassa.

Eräs Kosken tutkimuksessaan esille ottama termi, joka kuvaa hyvin *Channellingin* tilaa ja skenografiaa, ehkä myös esitystä kokonaisuudessaan, on mosaiikkinen tila⁴⁶ tai teatterillinen mosaiikki. Tämän Koski johtaa mediateoreetikko Marshall McLuhanin mosaiikkisen mediumin käsitteestä, joka kuvaa esimerkiksi elokuvassa epäjatkovaa ja ei-lineaarista kerrontaa. Intermediaalisen näyttämön mosaiikkisen luonne tarkoittaa yksinkertaisesti fragmentaarisuutta ja hajanaisuutta. Mosaiikkisuus voi olla luonteeltaan niin tilallista, ajallista kuin osallistavaa eli interaktiivista, tarjoten kokijoille mahdollisuuden osallistua teokseen ja tehdä valintoja. Ajallista mosaiikkimaisuutta edustavat simultaanisuus ja eri aikatasot (esimerkiksi videolla) ja tilallista esimerkiksi saman näyttämöllisen kehyksen sisältämän fyysisen näyttämön ja skriinin eri tilaulottuvuudet. Mosaiikkinen näyttämö voi olla myös ympäristönomainen tai muuten tilallisesti hajautunut ja sallia liikkumisen mosaiikin sisällä.⁴⁷

⁴⁰ Koski 2007, 75. Vastaavasti hän käyttää kehosta termejä tangible body, joka on fyysisessä tilassa oleva kosketettavissa oleva keho, toisin kuin virtuaalisesti esitetty keho, screen-based body (13).

⁴¹ Elo 2005, 92.

⁴² Lehmann 2009, 387–389.

⁴³ Myös esimerkiksi Loukola (2014, 62) toteaa, että kokemus medioidustakin tilasta on todellinen.

⁴⁴ Koski 2007, 78.

⁴⁵ Lehmann (2009, 158–159) lainaa Marshall McLuhanin ajatusta, joka liittyy tämän teoriaan runsauden kulttuurista, jossa kuvaärsykkeiden ylettömyys johtaa kuvan kuolemaan.

⁴⁶ Koski 2007, 78.

⁴⁷ Koski 2007, 88–89. Mosaiikin ohella voi puhua Lehmannin (2009, 205) tavoin myös ”mediakuvien, laitteiden, valora-kennelmien ja näyttelijöiden” muodostamasta rihmastosta.

Ajatus mosaiikista toimii mielestäni *Channellingin* kohdalla erityisesti juuri projisoituja kuvia ja videota, miksei myös valoja pohdittaessa. Se on sovellettavissa myös laajemmin tilalliseen suunnitteluun ja koko *Channelling*-praktiikkaan. Eri elementit, mukaan lukien skenografiset, yhdistetään teokseksi tiettyjen raamien sisällä, kuitenkin ilman mihinkään valmiiseen kokonaisuuteen tähtäävää ennakkosuunnittelua. *Channellingissa* sekä esiintyjät että projisoinnit (skenografin toiminnan kautta) liikkuvat ja toimivat enemmän tai vähemmän autonomisesti muodostaen silti tilallis-visuaalis-auditiivis-liikkeellisen elävän ja eklektisen kokonaisuuden – kuin mosaiikin.

Kanavoinnin kuvat – valokuva ja video osana esitystä

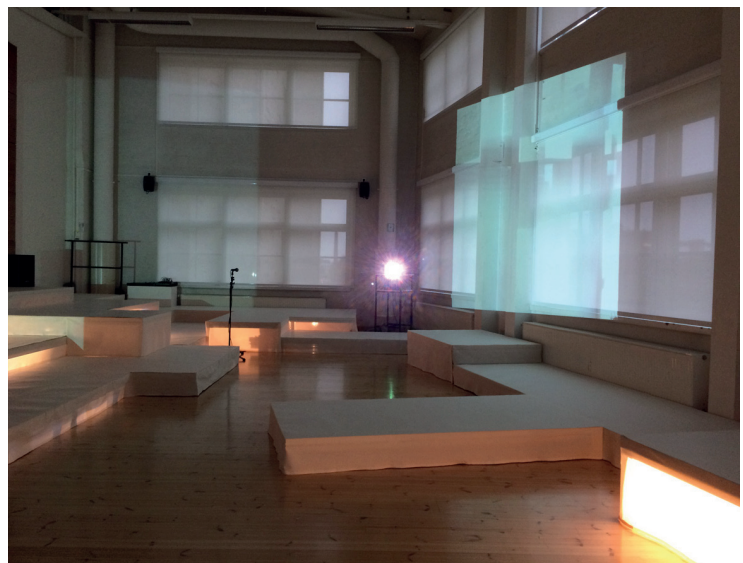


Tilaan projisoitu video avaa virtuaalisen ikkunan toiseen, pääsemättömään tilaan.

harjoitusten aikana alun perin dokumentoinnin ja oman prosessoinnin välineeksi kuvaamastani materiaalista. Pyrin kuvaamaan ja analysoimaan projisointeja ennen kuin siirryn pohtimaan kuvan käyttöä ja merkitystä koko skenografiselle työskentelyprosessilleni *Channellingin* parissa. Jo aiemmissa luvuissa olen puhunut siitä, kuinka aloitin oikeastaan koko prosessin kuvaamalla tilaa, sen yksityiskohtia ja valaistuksen myötä muuttuvaa luonnetta osana omaa taiteellista työskentelyäni ja kuinka ikkunat johtivat projisointikokeiluihin. Ensimmäiset projisoidut kuvat oli-

Edellisessä luvussa skenografisen työskentelyprosessin yhteydessä kuvaamani tilanteelle auki oleminen, tarkkaileminen ja reagoiminen ovat myös iso osa valokuvaamista. Tässäkin mielessä *Channellingin* kohdalla valokuvaaminen ja skenografiaa limittyivät toisiinsa; valokuvatessani tein paitsi skenografista suunnittelua myös lopullista skenografiaa.

Tämän luvun fokuksessa on *Channellingin* projisointiskenografiaan valikoitunut video- ja kuvamateriaali, joka koostui sekä sattumanvaraisista, jo aiemmin ottamistani kuvista ja videoklipeistä että *Channellingin*

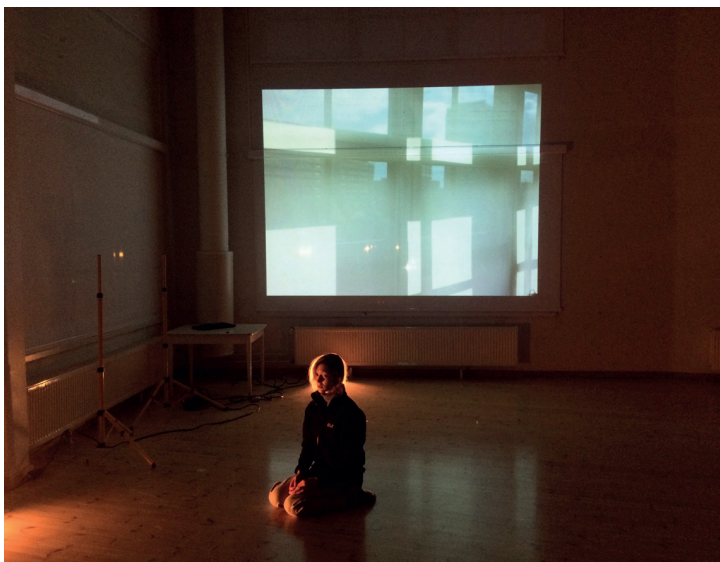


Projisoidut kuvat liikkuvat tilassa, kuten tässä raameistaan irtautuva ikkuna.

vat samaisia kuvia tilasta, mutta myös satunnaisia kuvia tietokoneeltani. Kokeilujen myötä löysin valikoiman kuvia tai teemoja, joita halusin käyttää myös esityksessä. Kuvat tilasta mutta myös toisia tiloja avaavat kuvat toimivat selkeimmin kyseisen tilan kanavoinnissa eräänlaisen visuaalisen de- ja rekonstruktion kautta.

Halusin paitsi vääristää tai outouttaa fyysistä tilaamme, myös luoda eri tilojen kerrostumia ja

virtuaalisia aukeamia todellisuudessa pääsemättömiin paikkoihin ja tilanteisiin sekä spatiaalisesti että temporaalisesti. Konkreettiset ikkunat fyysisessä tilassa synnyttivät miellelyhtymän luoda virtuaalisia kuvaikkunoita toisaalle, toisiin tiloihin.⁴⁸ Kuvien kautta toteutui myös aktuaalisen fyysisen tilan ja sen perspektiivin manipulointi, monistaminen ja outouttaminen projisoitaessa kuvia siitä takaisin tilaan.



Pimeään tilaan tuotu kuva valoisasta ikkunasta hämmentää myös ajantajua.



Todellisen ja virtuaalisen maiseman yhdistäminen samassa ikkunassa.

Ikkunoiden kautta mahdollistui myös sekä fyysisen että virtuaalisen ulkotilan ja sisätilan käyttö ja näiden välillä leikittely, eri tilojen ja tilallisuuksien asettaminen rinnakkain, niiden vertailu mutta myös synteesi, yhdistäminen ja sekoittuminen. Projisoinnit toimivat uusina ikkunoina toisiin, virtuaalisiin tiloihin jo oikeiden ikkunoiden hallitsemassa fyysisessä tilassa. Sekä ikkunat, projisoinnit että portaat loivat skenografisia kerroksia ja avautumia ei oikeastaan minnekään. Osalla kuvista oli selkeä tilallisen outouttamisen agenda, jossa pyrin muuttamaan tilan havainnoin-

⁴⁸ Ikkunoiden ja kuvien suhteesta ja yhtäläisyydestä löytyi myös paljon lähdekirjallisuudesta, esimerkiksi Lehmann (2009, 387) kirjoittaa ”visuaalisen dramaturgian uusista muodoista”, kuten videosta, kameroista ja valkokankaista, ”jotka avaavat yhä uusia ikkunoita muihin tiloihin”. Elo (2005) vertaa kuvia ja ikkunoita (esimerkiksi 89, 92); hänelle ”Kuvaruutu näyttäytyy ikkunana, joka tarjoaa näkymän ”todellisesta” tai ”fyysisestä” tilasta sen ”virtuaaliseen” laajentumaan.” (96). Ojalle (2011, 41) kehystetty kuva näyttää, mitä sen ulkopuolella on, jolloin katsoja näkee tilanteen seinän takana, mutta toisaalta (34) ikkuna maailmaan onkin siitä eristävä seinä. Loukola (2014, 111) tulkitsee, että Ojalle maalaukseen vertautuva projisoinnin synnyttämä ikkuna aktivoi tilan.

tia projisoinneilla. Tällaisia olivat juuri aiemmin esitystilasta kuvaamani ikkunat eri perspektiiveistä sekä väärin ikkunoihin siirretyt maisemat, esimerkiksi täysin saman maiseman näkyminen kahdesta vierekkäisestä ikkunasta, mutta myös muut irralliset virtuaaliset näkymät, kuten päärautatieasemalle vievät rautatiekiskot, mökkimaisema tai näkymä kotini ikkunasta sisäpihalle.

Leikin myös ikkunasta näkyvän maiseman ja videon tai valokuvan vuorokaudenajan ristiriidalla, projisoimalla kuvaa hämärästä maisemasta esitystilanteessa auringon vielä paistaessa tai auringon jo laskettua kuvia kirkkaasta päivästä. Muutenkin projisointien mahdollistamalla kuvatrikeillä ja katsojien havainnoilla leikkittelystä tuli olennainen osa tilan kanavointia. Esimerkiksi todelliselta vaikuttava näkymä ikkunasta ulos tai siihen liittyvä varjo paljastuukin projisoinnin luomaksi illuusioksi joko tarkemmalla huomioimisella, tai kun väärä kuva lähteekin liikkeelle raameistaan osoittaen paikkaan kuulumattomuutensa.

Kuvamateriaalin voi jakaa karkeasti neljään kategoriaan: (1) kuvat esitystilasta ja sen ikkunoista, (2) ikkunoista näkyvät väärät maisemat, (3) video, jossa esiintyjät tekevät harjoitteita sinisessä käytävässä sekä (4) kuvat ja videot puiden varjoista. Näitä kahta ensimmäistä kuvakategoriaa olen jo hieman kuvaillut aiemmin muun skenografian yhteydessä, joten keskityn tässä tarkemmin kahteen viimeiseen ryhmään, käytävä-videon sekä varjoihin, joista käytin valokuvien ohella myös liikkuvaa kuvaa.



Videokuvaa tuulessa huojuvasta puun varjosta ikkunassa, jonka takana puuta ei ole.



*Utuinen videoprojisointi seinillä liikkuvista hahmoista loi aave-
maista tunnelmaa.*

Varjomateriaali muodostui jo aiemmin kuvaamistani puiden lehdistöjen asfalttikäytävään muodostamista varjoista, joita käytin etenkin alkuun lähinnä dekoratiivisina elementteinä mutta myös tilahavaintoa outottavana trikinä, kuten esimerkiksi silloin, kun heijastin ikkunaan varjon puusta, jota sen takana ei kuitenkaan ole. Käytännössä oli hyvin vähän eroa, oliko varjojen kohdalla kyse valokuvasta vai liikkuvasta kuvasta ja tarkoituksella tällä myös leikkittelin, sillä liikkuvassa kuvassakin varjojen liike oli hyvin pientä ja huomaamatonta. Pro-



Still-kuvaa videolta. Gesa sinisessä käytävässä.

sessin edetessä varjot saivat skenografiassa myös symbolista sisältöä niiden vertautuessa valo- tai videokuvaan jälkeenä tai välittymänä jostakin. Valokuvan tavoin myös varjot ovat eräänlaisia virtuaalisia tai immateriaalisia tiloja, jotka voidaan havaita mutta joihin ei voi koskea tai mennä sisään.

Harmaan ja mustan sävy maailma sekä varjojen luontainen utuisuus ja immateriaalisuus resonoivat käytävä-videon aavemaisesti ilmestyvien ja hiljaisuudessa leijailevien hahmojen sekä unenomaisuuden kanssa. Lisäksi se jatkoi varjon ja valon suhteen tutkimista osana *Channellingin* skenografiaa, jonka koin vahvasti perustuvan juuri valoon, ja olemassa olevan tilan ja valon suhteeseen. Halusin hyödyntää skenografiassa tilan luontaista valaistusta. Tällä en siis tarkoita vain luonnon, eli esimerkiksi auringonvalon vaihtelua ja taivaan muita valoeffektejä, vaan kaikkia tilassa valmiina olevia tai tilaan ikkunoista tulevia kaupungin ja liikenteen valoja. Skenografian kokonaisestetiikan kannalta hallitsevimmaxi kuvamateriaaliksi nousi mielestäni kuitenkin käytävä-video. Koska videolla esiintyy ihmisiä ja toimintaa, korostuu sen rooli väkisinkin, vaikka sitä olisi suhteessa yhtä paljon tai jopa vähemmän kuin muuta kuvamateriaalia. Se myös nostaa vahvimmin esille aiemmin käsittelemäni mediavälitteisen ja live-esityksen suhteen. Käytävä-video syntyi eräästä alkuvaiheesta kuvaamastani kanavointiharjoitteesta, josta myöhemmin editoin esityksessä käytettävän videomateriaalin. Alun perin tätä ei ollut edes tarkoitus käyttää esityksessä, vaan kuvaaminen tapahtui

Outin toiveesta kuvata yksi kanavointiharjoite lähinnä dokumentiksi. Vaikka video kuvattiin varhaisessa vaiheessa jo ennen kuin pääsimme harjoittelemaan varsinaiseen tilaan, projisoitina se taisi tulla mukaan viimeisenä. Videoidun



Videokuvaa projisoituna tilassa.

harjoitteen tilana toimi korkean rakennuksen yläkerroksessa oleva pitkä sinisävyinen käytävä (vaalean-sininen tiiliseinä toisella puolella ja koko käytävän pituudelta ikkunoita ja niistä sinisenä helottava tai-vas toisella). Käytävän toisessa päässä oli portaat pimeään tilaan, joka kuvassa näyttää mustalta aukolta johon esiintyjät laskeutuvat. Toiseen oviaukkoon olin asemoinut kameran.

Päädyin kuitenkin käyttämään vain harjoiteltaitioksi tarkoitettua videota esityksen projisoinneis-sa. Halusin kokeilla monistaa esiintyjät ja leikitellä näiden kokoeroilla sekä tutkia, miten konkreetti-sessa esitystilassa harjoitetta toteuttavat esiintyjät vertautuvat samankaltaiseen tilanteeseen videoku-vassa. Minua kiinnosti verrata live- esiintyjän kehollista läsnäoloa videolla esillä olevaan aavemaiseen kehoon, sekä myös tarkkailla esiintyjien itsensä suhdetta oman liikkuvan kuvansa näkemiseen tilassa. Lisäksi pyrin tuomaan esitystilaan toisen, katsojille fyysisesti pääsemättömän esitystilan projisointien kautta. Kanavointiharjoitteen katsominen samanaikaisesti sekä livenä että videolla synnyttää mieliku-van toiminnan jatkuvasta luupista ilman alkua tai loppua avaten samalla useampia ajallisia kerroksia. Myöskään itse esityksellä ei ole sisäänrakennettua alkua tai loppua, vaan se on ikään kuin pätäkä josta-kin, joka tapahtuu samanaikaisesti myös esitystilan ja -tilanteen ulkopuolella, ja johon videon avulla saa näköyhteyden.

Editoin videoita ja kuvia mahdollisimman vähän. Poistin videosta äänet, mikä lisäsi hahmojen aa-vemaisuutta. Kuvamateriaalin editoinnin sijaan tilan outouttaminen ja havainnon manipulaatio tapah-tuivat vain kuvan ja tilan suhdetta muuttamalla, enkä muokannut mitään käyttämiäni kuvia jälkikäteen tai muuten käyttänyt kovin sofistikoitunutta kuvamanipulaatiota. Tarkoitus oli kuvan ottamisen hetken säilyttäminen eräänlaisena välittömyytenä, vaikka kuvaa käytetäänkin manipuloivasti tai harhaanjoh-tavasti skenografoidussa tilassa. Toisin sanoen käytetty kuva tai video itsessään on mahdollisimman välitön, realistinen ja originaali, mutta sen käyttökonteksti ja -tapa tulkitsee uudelleen, muokkaa ja tekee oudoksi, jolloin syntyy uusi tulkinnan kerros.⁴⁹

...

Halusin tutkia, miten kuvat ja videot toimisivat paitsi visuaalisina elementteinä osana skenografiaa myös tiloina itsessään tai ainakin ikkunoina tai aukeamina tiloihin. Törmäsin lukemassani kirjallisuus-dessa erityisesti valokuvien ja videoinstallaatioiden yhteydessä välitilan käsitteeseen, jonka koin korre-loivan ajatukseeni näistä kuvallisista tiloista.⁵⁰ Välitilaan voi samastua ja kokea sen kehollisesti, vaikka sinne ei pääse fyysisesti sisälle tai siellä oleviin asioihin saada kontaktia. Sekä valokuvat että videoins-tallaatiot toimivat immateriaalisina tiloina tai avautumina tiloihin, joihin niiden katsojalla ei kuitenkaan

⁴⁹ Yksittäisen taideteoksen ulkopuolella tämä voisi vertautua esimerkiksi Pertti Pitkäsen väitöskirjassaan *Transparentti media* (2011) esittämään ajatukseen valokuvan jatkuvasta ja muuttuvasta elinkaaresta ja käytöstä globaalissa mediakult-tuurissa. Hän kirjoittaa esimerkiksi, että valokuvan merkitys rakentuu sen kulttuurisessa käytännössä (26) ja näin valoku-va ei heijasta mennyttä vaan nykyistä (156), sekä siitä, miten digitalisaatio on helpottanut valokuvien fiktiivistä käyttöä (56) ja on johtanut niiden esityksen ja todellisuuden rajan rikkoutumiseen (73).

⁵⁰ Ojan (2011, 27, myös 124, 169) mukaan välitilan termi, englanniksi space-in-between, on alun perin peräisin Morsen (1993, 110) esseestä, jossa sen määritellään olevan ”ruumiiden tai hahmojen tila-aika-jatkumo”. Loukola (2014, 105–106) linkittää välitilan ja intermediaalisuuden käsitteet: ”intermediaalinen määrittäytyy pehmenevien rajojen (väli-)tilana, jossa tilat, mediat ja todellisuudet sekoittuvat”. Lehmannille (2009, 201) draamanjälkeinen teatteri pyrkii kartoittamaan välitilaa, jossa on kyse esiintyjien vuorovaikutuksesta ja erilaisten esittämistapojen keskinäisestä reagoinnista, ei niiden summasta.

ole pääsyä.⁵¹ Paitsi eri tavoin medioituun tilaan, välitila voi viitata myös tuonpuoleiseen, kuolleiden ja kummitusten tilaan. Valokuvat ja video, mutta myös varjot, siis elävät kuvat ilman omaa elämää, voi nähdä eräänlaisina kummituksina. Vastaavasti valokuvan ja kuoleman suhde on kiinnostanut etenkin taidefilosofoja.⁵² Menemättä tähän sinänsä kiinnostavaan ajatukseen sen syvemmälle voi todeta välitilan edustavan molemmissa yhteyksissä materiaalisen tai fyysisen ja immateriaalisen, livein ja medioidun sekä elävän ja kuolleen, siis vastakohtien yhdistymistä samassa ilmenemismuodossa.

Skenografinen pyrkimykseni oli eri tilojen tai tilojen ”haamujen”, siis kuvien, varjojen ja heijastusten, mutta myös tilassa olevien kehojen ja kehollisuuksien rinnastaminen, sekoittaminen tai miksaaminen. Kehoilla tarkoitan niin tilassa ja videolla olevien esiintyjien kuin katsojienkin kehoja. Kuvatilojen ohella myös projisoidut esiintyjäkehot ovat luoksepääsemättömissä, fyysisesti koskemattomissa, vaikka niihin voi olla tunnetasolla kosketuksissa.

Tilojen ja esiintyvien kehojen ohella video tai projisointi osana live-esitystä mahdollistaa ajan manipuloinnin ja sen eri kerroksien tutkimisen, vaikkakaan en tätä juuri *Channellingia* tehdessä pohtinut. Yksinkertainen jako olisi teatterin nykyhetkeen ja tallennetun kuvan menneeseen, sekä näiden sekoittamisella leikkiminen esityksessä, mutta esimerkiksi valokuvatutkija Pertti Pitkänen nostaa esille tämänkin jaon monimutkaistumisen kuvallisessa ja digitaalisessa nykykulttuurissa. Valokuva tai video ei ole enää vain selkeä historiallinen dokumentti todellisesta olleesta, vaan sitä voidaan muokata ja tulkita jatkuvasti uusissa konteksteissa tai luoda kokonaan keinotekoisesti.⁵³ Näin nähdäkseni myös *Channel-lingin* kaltainen kuvia ja projisointeja hyödyntävä monimediaalinen skenografia heijastelee sitä, miten modernissa digikulttuurissa sekä tilan että ajan käsitteet ja rajat ovat häviämässä ja jatkuvasti elävässä ja muuttuvassa prosessissa. Kuvien ja projisointien kautta löysin oman tilallisen kanavoinnin tapani ja sitä kautta teoksen skenografian. Projisoiduilla kuvilla rakensin fyysisten ja virtuaalisten tilojen kerrostumia ja avasin eräänlaisia immateriaalisia välitiloja. Tämä mahdollisti paitsi skenografian, jossa oli useita virtuaalisia tiloja fyysisessä tilassa, myös nopean siirtymän tilasta toisiin tiloihin, sekä fyysisen ja abstraktin tai virtuaalisen tilan sekoittumisen.⁵⁴ Auennut uusi tila oli kuitenkin pääsemättömissä, sinne ei pääse tai sitä tai siellä olevia ihmisiä ei voi koskettaa tai olla kontaktissa heidän kanssaan, kuten oikeassa esitystilassa ja -tilanteessa. Kun projisoin videokuvaa ihmisistä, nousi esiin läsnäolon, läheisyyden ja etäisyyden tematiikka, sekä modernille mediayhteiskunnalle tyypillinen etäläsnäolon ilmiö, jossa

⁵¹ Elo (2005, 185) kirjoittaa, että välitilassa ”näkyviin tulee jotakin, joka on näkyvää vain sikäli kuin siihen ei voi koskea”, kuten valokuvassa. Tämä vertautuu myös Loukolan (2014, 129–130) intermediaaliseen tilaan, joka on vahvasti aistillinen, vaikka jättää katsojan etäisyyden päähän.

⁵² Esimerkiksi valokuvatutkija Harri Laakso käsittelee valokuvan ja kuoleman suhdetta väitöskirjassaan *Valokuvan tapahtuma* (2003) muun muassa Roland Barthesin filosofian pohjalta.

⁵³ Pitkänen (2011, 140–156) pohtii valokuvan suhdetta aikaan ja kirjoittaa, että vanhastaan valokuva on ”illuusio menneen palautumisesta” ja pysäyttää ajan, jolloin sitä voi käyttää dokumenttina todellisuudesta, mutta digitaalisatio on tehnyt valokuvan suhteen aikaan ongelmalliseksi: valokuvia voi paitsi konkreettisesti muokata yhä uudelleen niiden ottamisen jälkeen mutta myös niiden tulkinta tapahtuu aina nykyhetken kontekstissa. Myös Lehmann (2009, 205) kirjoittaa aiheesta: ”Klassiseen läsnäoloon ja elävyyteen perustuva ajatus teatterista tuhotaan kuin ohimenneen mediaalisen ja henkilökohtaisen läsnäolon jatkuvan limittymisen kautta.”

⁵⁴ Loukola (2014, 55) viittaa ranskalaiseen fenomenologi Maurice Merleau-Pontyyn, joka kuvailee virtuaalisen tilan olevan aktuaalisen tilan päälle toiminnassa asetettu tila. Näin siis virtuaalisen tilan ei tarvitse olla mitään konkreettisesti havaittavaa, vaan esimerkiksi mielikuvituksen tuotetta. Parviaiselle (2006, 132) virtuaalinen tila on nimenomaan tilan kuva, jossa ei ole kehollisesti läsnäolevia ihmisiä, vain jälkiä näistä (12) ja tilan simulaatio ei ole tila vaan illuusio siitä (134).

asiat ja ihmiset tuntuvat tekniikoiden tai medioiden kautta fyysisesti ja psykologisesti läheisemmiltä etäisyyksienkin päästä, vaikka todellista kontaktia ei aina edes olisi.

Elämä ja maailma koetaan yhä vahvemmin alati vaihtuvina kuvina.⁵⁵ Tämä asetelma resonoi mielesäni paitsi nykyiseen mediayhteiskuntaan ja sen jatkuvaan mutta luoksepääsemättömään kuvavirtaan, myös unikuviin ja unen visuaalis-virtuaaliseen ja epäloogiseen rakenteeseen.⁵⁶ Myös esimerkiksi Lehmann on verrannut unien ja postmodernien esitysten rakennetta: ”Olennaista unelle on kuvien, liikkeiden ja sanojen ei-hierarkkisuus. ”Uniajatukset” muodostavat tekstuurin, joka ei muistuta loogisesti rakennettua tapahtumien kulkua, vaan kollaasia, montaasia ja fragmenttia.”⁵⁷

Kohti liikkuvan kuvan installaatiota

Nykytaiteen kentällä sekä valokuva- että videotaiteella on merkittävä ja vakaa asema ja vastaavasti projisointien käyttö teatterissa ja esitystaiteessa on yleistä. Nämä eivät ole uusia ilmiöitä taiteissa tai teatterissa, vaikka ehkä juuri teknisen ominaislaadun vuoksi ne liitetään uusimpaan innovatiivisuuteen ja avantgardeen.⁵⁸ Esimerkiksi Lehmann liittää projisointien käytön ja mediamuodoilla leikittelyn elimellisesti osaksi postmodernia tai postdraamallista teatteria.⁵⁹ Etenkin teatterissa projisointien ja muiden aineettomien skenografisten elementtien käyttöä selittää varmasti osittain niiden huokeus ja joustavuus, mutta ne voi nähdä myös heijastumina valokuvan ja enenevissä määrin liikkuvan kuvan merkityksestä visuaalisessa ja digitalisoituneessa kulttuurissa. Jos ajatellaan, että nykymaailma nähdään ja koetaan ensisijaisesti kuvina ja kuvien kautta, voisi skenografiset projisoinnit paitsi *Channellingissä* myös yleensä nähdä laajemmin ympäröivän kulttuurin kanavointina, ja tämä voisi ehkä selittää ainakin osittain projisointien lisääntymistä lavastuksissa.

Skenografisten projisointien sukulaisia kuvataiteen puolella ovat video- tai liikkuvan kuvan installaatiot.⁶⁰ Perinteisemmästä videotaiteesta ne erottaa yleensä suuri koko ja integroituminen esitystilaan,

⁵⁵ Oja 2011, 4; Parviainen 2006, 12. Myös Elo toteaa (2005, 96), että kuva on vallitseva maailmassa olemisen tapa ja nykymaailmaa luonnehtii nimenomaan kuvallisuus. Parviainen (2009, 79, 90) kirjoittaa, että kuvan keskeinen asema kulttuurissamme ei perustu visuaalisuuteen vaan siihen, että tila hahmotetaan kuvana, ja syntyy tilan ja tilakokemuksen simulaatio: haluamme päästä kuvan sisälle ja liikkua siinä, kuin se olisi tila. Hän puhuu myös virtuaalisten tilojen virrasta viitaten sähköiseen verkkoon (2006, 137).

⁵⁶ Unista mm. Elo (2005, 140) kirjoittaa unen logiikasta ja unien suhteesta valokuvaan ja teatterin yhteydessä Lehmann (2009, 150) unikuvien synteettisyydestä ja sukulaisuudesta nykyesityksiin.

⁵⁷ Lehmann 2009, 151.

⁵⁸ Lehmann (2009, 377) kirjoittaa, että useat modernit tekniset mediamuodot ovat tulleet teatteriin heti niiden keksimisen jälkeen. Yleiskatsaus projisointien historiasta teatterissa Greg Giesekam (2007) ja videotaiteesta ja -installaatiosta Rush (2005) ja Kivinen (2013, 55–78).

⁵⁹ Lehmann 2009, 380.

⁶⁰ Liikkuvan kuvan installaation käsitteen lainaan taidehistorioitsija Kati Kivisen väitöskirjasta *Toisin kertoen* (2013). Kivisen tutkimus tarkastelee uudempaa suomalaista liikkuvan kuvan installaatiota elokuvateoriaa vasten. Hän keskittyy erityisesti videoiden sisältöjen analyysiin ja vaikka hän kuvailee myös niiden installoitua esitystilaa ja videoiden suhdetta tähän tilaan hänen päämielenkiinnonkohteensa tuntuu olevan juuri videomateriaalissa. Vakiintuneemman mutta selkeästi mediaspesifimmän videoinstallaatio-termin sijaan koen Kivisen tavoin kuitenkin liikkuvan kuvan installaation kuvaavan näiden teosten elokuvallista ja installoitua sisältöä ja luonnetta paremmin kuin videoinstallaatio.

jossa saattaa videon lisäksi olla muita fyysisiä tai aineettomia elementtejä osana installaatiota. Koen omalla työskentelylläni *Channellingin* parissa olleen paljon yhtymäkohtia nykykuvataiteeseen ja nimenomaan ympäristönomaisista tiloista ja projisoinneista koostuviin videoinstallaatioihin. Vastaavalla tavalla työskentelyään esitys- ja kuvataiteen välimaastossa on kuvannut skenografiksi itsensä mieltävä Elina Lifländer.⁶¹ Itse taas koen olevani identiteetiltäni ja työskentelytavoiltani enemmän kuvataiteilija kuin teatterintekijä. Siksi löydän samastumispintaa enemmän samoja keinoja hyödyntävään, mutta selvästi kuvataiteen puolella toimivaan, videoinstallaatioon erikoistuneeseen kuvataiteilija Marjatta Ojaan.

Oja kutsuu työstämiään teoksia tilanneveistoksiksi. Ne ovat tiloja, jotka sisältävät projisointeja ja muita (veistoksellisia) objekteja. Nämä työt ovat aiheena Ojan väitöskirjassa *Kolmiulotteinen projisointi: tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä*, jossa hän käsittelee omaa tuotantoaan tila- ja käsitetaiteen historiaa vasten. Ojan tutkimuksen kiinnostavana piirteenä on se, miten hän on nostanut esille useita naistaiteilijoita, joista monet Ojan tavoin ovat aloittaneet perinteisesti maalauksesta. Uransa edetessä he ovat alkaneet pitää sitä riittämättömänä ilmaisun muotona ja laajentaneet esimerkiksi juuri liikkuvaan kuvaan tai tilataiteeseen tai muihin niin kutsutun hybriditaiteen⁶² muotoihin.⁶³

Oja on päätyntä tilanneveistos-termiin, koska kokee laajemmin käytetyn videoinstallaation olevan terminä rajoittava ja keskittävän huomion nimenomaan kuvamateriaaliin, vaikka teos sisältäisikin muuta installoitua tilaa. Tällä Oja haluaa korostaa teoksen tapahtumallisuutta sekä projisoidun videon olevan vain yksi osa teosta tilan ja muiden siellä olevien veistoksellisesti työstettyjen tai aseteltujen elementtien kanssa, ja vastaavasti hän pitää työskentelyään kuvanveistona.⁶⁴ Oja kirjoittaa, että tilanneveistoksissa voisi mahdollisesti olla myös eläviä ihmisiä, vaikka näin hänen teoksissaan ei ole. Samalla hän ottaa myös esille käyttämänsä tekniikan tai teosmuodon mahdollisuuden esityslavastuksena, koska on kiinnostunut ihmiskehoista ja niiden liikkeestä tilassa, mutta erottaa nämä kuitenkin selkeästi toisistaan.⁶⁵

Lukiessani Ojan tutkimusta puolitoista vuotta *Channellingin* jälkeen koin oman työskentelyni skenografina osuvan juuri tähän kohtaan. Tavallaan olen kuin vahingossa jatkanut työskentelyä tästä Ojan esittämästä hypoteesista, jossa ympäristönomainen tai installaatiomainen tila ja sinne projisoidut kuvat toimivat skenografiana. Myös puitteiltaan Ojan tilanneveistokset, joita en valitettavasti ole nähnyt, ja *Channelling* kuulostavat hyvin samankaltaisilta. Oja kuvailee tilaa ”jossa kuvia projisoidaan muualle ja muualta. Projisoinnit kohtaavat erilaisia pintoja: läpinäkyvän kankaan, peilin ja seinän. Kuvia tuottavat

⁶¹ Lifländer 2016, 35, 169–179.

⁶² Hybriditaiteella tarkoitan tässä yksinkertaisesti sellaisia teoksia, joissa yhdistellään eri tekniikoita, materiaaleja, medioita tai jopa genrejä yli perinteisten taiteenlajirajojen, joilloin teosten luokittelusta tulee vaikeaa ellei mahdotonta.

⁶³ Oja 2011, 16–18, 31–32, 40–41.

⁶⁴ Oja 2011, 45–46.

⁶⁵ Oja pohtii päätymistään tilanneveistoksiin teostensa muotona: ”Miksi en esitä maalattuja tauluja, jos olen kiinnostunut suorakaiteen muodon sisäpuolelle jäävästä tilasta tai kerronnallisia videoita, jos olen kiinnostunut liikkuvasta kuvasta? Tai miksi en valmista teatterilavastuksia, jotka liittäisivät edellä mainitut asiat tilassa liikkuviin ihmisiin, näyttelijöihin ja katsojiin?” (2011, 12).

telineet ja laitteisto ovat myös esillä.”. Hän toteaa myös, että ”näitä voisi kuvitella näkevänsä teatterissa, jossa lavastukseen liittyvä koneisto olisi esillä.”⁶⁶

...

Koska *Channelling* ei ollut teatteriesitys perinteisessä mielessä, koen myös sen skenografian sekä työskentelyprosessiltaan että toteutukseltaan vertautuvan liikkuvan kuvan installaatioon helpommin kuin projisointeja hyödyntävään lavastukseen. Minulle perinteinen lavastus on tekstin, ohjauksen tai koreografian kuvittamiseen sekä ennakkosuunnitteluun perustuvaa toimintaa, jossa lavastuksen ja sen osien tehtävä on palvella usein ulkopuolelta asetettua tehtävää. Tällöin se toimii alisteisessa asemassa monasti tekstipohjaiselle ja ohjaajan tai muun johtavassa asemassa olevan tekijän näkemykseen perustuvalle kokonaisteokselle. *Channellingissa* mitään tällaista ei varsinaisesti ollut ja myös sen skenografian ja projisointien syntyhistoria oli erilainen.

Vaikka toimin suhteessa muuhun työryhmään ja praktiikkaan, työskentelin autonomisesti. Aluksi tarkkaillen, myöhemmin reagoiden, mutta kuitenkin pyrkien enemmän tai vähemmän tietoisesti pitämään itseni hieman ulkopuolella. Ajattelen, että muun työryhmän harjoitteet ja Outilta saamani ajatukset tai muu materiaali olivat lähtöjä tai sysäyksiä omalle itsenäiselle työskentelylleni, jonka sitten toteutin yhtäaikaaisesti *Channelling*-esityksen tai harjoitteen kanssa. Periaatteessa työskentelyni olisi voinut toteutua myös esimerkiksi pelkkänä tilataideteoksena ilman ”esiintyjää” tai esityksellistä osuutta. Toisaalta, koska myös oma olemiseni ja toimintani teostilassa oli performatiivista, olisiko ”puhdas” videoinstallaatio vaatinut myös tämän toiminnan piilottamista tai siirtämistä koneille. Jo aiemmin viittaamani Margaret Morsen ajatuksen mukaan taiteilijan tai esiintyjän fyysinen läsnäolo (video)installaatioissa tekee teoksesta performanssin.⁶⁷ Tämä on toki jälkikäteen hypoteesi, sillä vaikka puhuimme Outin kanssa suunnitteluvaiheessa, että tila voisi toimia myös itsenäisenä installaationa mahdollisesti myös esitysten ulkopuolella, jäi tämä ajatus harjoitusten edetessä. Viimeistään skenografin tulo fyysisesti osaksi esitystä taisi orgaanisesti haudata idean, koska tämä olisi pitänyt ratkaista installaatiomuodossa. Olisinko minä tai joku muu ollut paikalla toteuttamassa valojen ja projisointien praktiikkaa aina tilan ollessa auki yleisölle vai olisiko se jotenkin automatisoitu, mikä taas olisi muuttanut teoksen luonteen vain tilaksi, jossa on valkoisella verhottuja korokkeita ja projisointeja. Luultavasti jos harjoitus ja/tai esityskausi olisi ollut pidempi, olisi tilasuunnittelu saattanut kehittyä vahvemmin installaation suuntaan.

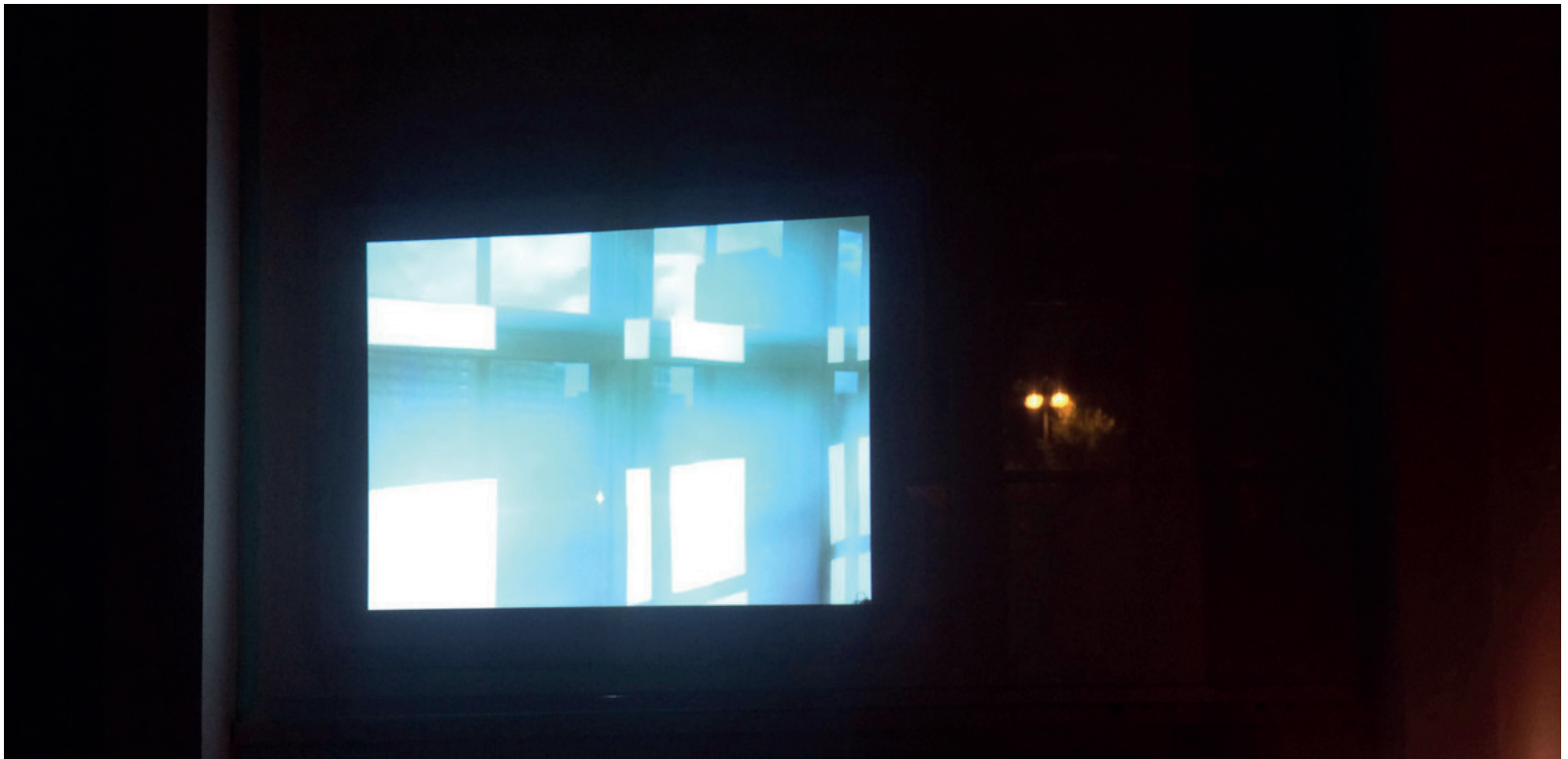
Channelling ei välttämättä olisi toiminut (video)installaationa ilman fyysisesti läsnä olevia ja tilaan, tilanteeseen sekä yleisöön reagoivia esiintyjä, skenografi mukaan luettuna. Joskin jatkon kannalta olisi ollut kiinnostavaa pohtia tilan kanavointia ilman omaa tai esiintyjienkään fyysistä läsnäoloa tilassa. Kuitenkin koen, että kyseessä oli vahvasti nimenomaan tilallinen teos, ja ilman tilallista suunnittelua *Channelling* olisi ollut lähinnä eräänlainen julkinen improvisaatioharjoite – en muista puhuttiinko tästä näin suoraan, mutta luulen, että siksi Outillekin oli tärkeää saada mukaan tilasuunnittelija. Itse käyttäisin teosmuodosta termiä esitysinstallaatio tai tilallinen performanssi, sillä tilasuunnittelu ja toiminta yhdes-

⁶⁶ Oja 2011, 11. Myös toinen kuvaus Ojan eräästä tilanneveistoksesta, joka ”koostuu kolmesta projisoinnista, projisointilaitteistosta, peileistä, erilaisista projisointipinnoista ja äänestä” kuulostaa hyvin samankaltaiselta kuin *Channelling*, jossa peilien sijaan oli ikkunoita ja äänen tuottivat esiintyjät (13).

⁶⁷ Morse 1993, 114.

sä tekivät teoksen tilallis-kehollisen kokemuksen. Toisaalta myös löydän samaistumispintaa Marjatta Ojan kuvataiteellisesta työskentelystään käyttämään tilanneveistokseen, joka voisi toimia veistoksen tai installaation ohella myös skenografiana tai esitystilanteen tilana.

Mielestäni *Channelling* toimisi tilanneveistoksena Ojan kuvaamaan tapaan ja siten voisin ajatella myös omaa toimintaani eräänlaisena laajennettuna kuvanveistona, johon myös installaation ja miksei skenografiankin voisi laskea. Tilan ja tilanteen muovaaminen skenografisella toiminnalla ja ohjaamisella esimerkiksi valojen ja kuvien tai oman liikkeen kautta, sekä ajatus, paitsi ihmiskehojen, myös erityisesti video- ja valokuvan käyttö kuvanveiston materiaalina on kiehtova. Oman taiteellisen tieni kannalta *Channelling* oli merkityksellinen eräänlaisena välivaiheena itselleni lopulta vieraanoloisista lavastusopinnoista kohti (projisoitua kuvaa hyödyntävää) tilataidetta ja erityisesti nimenomaan videoinstallaatiota. Tällä hetkellä koen installaation sekä taidemuotona että tekniikkana ominaisempaa kuin lavastamisen tai edes laajemmin ajateltavan skenografian.



Lähteet

Arlander, Annette 2011. Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, ss. 86–100.

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. *Acta scenica* 2. Vantaa: Teatterikorkeakoulu.

Carlson, Marvin 2006. *Esitys ja performanssi*. Helsinki: Like.

Elo, Mika 2005. *Valokuvan medium*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 59. Helsinki: Tutkijaliitto.

Gieseckam, Greg 2007. *Staging the screen. The use of film and video in theatre*. New York: Palgrave Macmillan.

Helavuori, Hanna 2011. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa. Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, ss. 101–116.

Ikonen, Liisa 2006. *Dialogista skenografiaa. Vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista skenografiaa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 71. Jyväskylä: Taideteollinen korkeakoulu.

Kivinen, Kati 2013. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Kuvataiteen keskusarkisto 26. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Koski, Kaisu 2007. *Augmenting theatre. Engaging with the content of performance and installations on intermediate stages*. *Acta Universitatis Lapponiensis* 116. Lapin yliopisto.

Laakso, Harri 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 44. Helsinki: Tutkijaliitto.

Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like.

Lifländer, Elina 2016. *Rytminen tilallisuus laajennetun skenografian ilmaisukeinona*. Aalto-yliopiston julkaisusarja Doctoral dissertations 212/2016. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Loukola, Maiju 2014. Vähän väliä. Näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri. Aalto-yliopiston julkaisusarja Doctoral dissertations 40/2014. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Maukola, Riina 2006. Suomentajalta. Teoksessa Carlson: *Esitys ja performanssi*. Helsinki: Like, ss. 303–304.

Modig, Kimmo 2011. Äänen strategioita nykyteatterissa. Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, ss. 57–68.

Morse, Margaret 1993. Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila. Teoksessa *Video, taide, media -antologia*, toim. Minna Tarkka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, ss. 107–122.

Mäki, Teemu 2005. *Näkyvä pimeys: Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Like.

Mäkikoskela, Riikka 2015. *Ympäri, sisällä. Kolmiulotteinen työskenteleminen kuvataiteessa*. Aalto-yliopiston julkaisusarja Doctoral dissertations 143/2015. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Oja, Marjatta 2011. *Kolmiulotteinen projisointi: tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Parviainen, Jaana 2009. Tilan kuvallinen simulaatio. Teoksessa *Kuva*, toim. Leila Haaparanta, Timo Klemola, Jussi Kotkavirta ja Sami Pihlstöm. Acta Philosophica Tampicensia vol. 5. Tampere: Tampere University Press, ss. 79–92.

Pitkänen, Pertti 2011. *Transparentti media. Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakaudella – valokuvan moderni, postmoderni ja globaali tulkinta*. Acta Universitatis Lapponiensis 203. Helsinki: Lapin Yliopisto.

Rush, Michael 2005. *New Media in Art*. London: Thames & Hudson.

Muuta kirjallisuutta

Auslander, Philip 2008. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Second edition. London & New York: Routledge.

Haapoja, Terike 2011. Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä. Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, ss. 69–83.

Heinonen, Timo 2011. Näyttämön, ihmisen ja teknologian keskeneräinen kysymys. Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, ss. 40–56.

Irwin, Kathleen 2000. Layering the Space – Speaking from Place. Teoksessa *Space and the Postmodern Stage*, toim. Irene Eynat-Confino & Eva Sormová. Prague: MU Studio, ss. 154–163.

Johansson, Hanna 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*, toim. Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, ss. 196–213.

Kotkavirta, Jussi 2009. Miksi kuvia on hankala lukea? Teoksessa *Kuva*, toim. Leila Haaparanta, Timo Klemola, Jussi Kotkavirta ja Sami Pihlstöm. Acta Philosophica Tampicensia vol. 5. Tampere: Tampere University Press, ss. 42–52.

Loukola, Maiju 2014. Vähän väliä – näyttämö, mediaalisuus ja kosketus. Teoksessa *Kosketuksen figuuraja*, toim. Mika Elo. Helsinki: Tutkijaliitto, ss. 44–71.

Loukola, Maiju 2006. Murtumia esitystilassa. Teoksessa *Liikkeitä näyttämöllä*, toim. Pia Houni, Johanna Laakkonen, Heta Reitala & Leena Rouhiainen. Helsinki: Teatterintutkimuksen Seura, ss. 108–127.

Massey, Doreen 1994. *Space, Place and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Reynolds, Dee & Reason, Matthew (ed.) 2012. *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*. Bristol / Chicago: Intellect.

Shusterman, Richard 2012. Photography as performative process. Teoksessa *Thinking through the body. Essays in somaesthetics*. New York: Cambridge University Press.

Sontag, Susan 1984. *Valokuvauksesta*. Hämeenlinna: Love Kirjat

Kuvat: Anastasia Paretskoi, 2017